Cada vez parece menos disputable que la naturaleza y los límites de la literatura son funciones de la teoría literaria y no al contrario. Partiendo de esta premisa de carácter general, los autores de este libro reflexionan desde ángulos diferentes sobre el papel que desempeña la teoría literaria en la docencia de la literatura, intentando plantear y acaso responder a preguntas tales como: ¿es posible aspirar a una pedagogía ateórica de la literatura?, ¿existe la literatura como objeto de estudio independiente y anterior a la especulación sobre ella?, ¿qué condicionantes ideológicos y profesionales contribuyen a ocultar su naturaleza inespecífica con respecto al medio lingüístico?, ¿por qué suele darse por supuesto con tanta facilidad que se tiene una noción clara de este fenómeno y que, por tanto, no se requiere clarificación previa a la enseñanza generalmente histórica de periodos, autores y obras?, ¿es la literatura una especie de juego encaminado a proporcionar únicamente placer al lector o, por el contrario, se trata de una forma de conocimiento del mundo real?, ¿es posible reformular la aplicación de la teoría literaria al análisis de textos clásicos para así convertirlos en algo más vivo y cercano al estudiante de literatura de nuestros días?

Ariel

www.ariel.es

939506-0

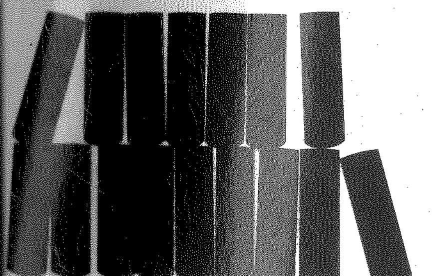


Teoría literaria y enseñanza de la literatura José Antonio Álvarez Amorós (ed.)

Ariel

José Antonio Álvarez Amorós (ed.), Ricardo Miguel Alfonso, Antonio Ballesteros González y Silvia Caporale Bizzini

Teoría literaria y enseñanza de la literatura



Ariel

Otros títulos:

La cultura del Barroco
José Antonio Maravall

Los trovadores. Historia literaria y textos. I
Martí de Riquer

Los trovadores. Historia literaria y textos. II
Martí de Riquer

Los trovadores. Historia literaria y textos. III
Martí de Riquer

Historia de la literatura española, 1. La edad Media
Alan D. Deyermond

Historia de la literatura española, 2. Siglo de Oro: prosa y poesía
R.O. Jones

Historia de la literatura española, 3. Siglo de Oro: teatro
E. M. Wilson; Duncan Moir

Historia de la literatura española, 4. El siglo XVIII
Nigel Glendinning

Historia de la literatura española, 5. El siglo XIX
Donald L. Shaw

Historia de la literatura española, 6. El siglo XX
Gerard G. Brown

Historia de la literatura hispanoamericana
Jean Franco

Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual
Santos Sanz

Métrica española (edición actualizada y ampliada)
Antonio Quilis

Introducción al estudio de la literatura
Franco Brioschi. Constanzo di Girolamo

Teoría y técnica del cuento
Enrique Anderson

Manual de retórica española
Antonio Azaustre; Juan Casas

La mirada al texto
Rosa Navarro Durán

La teoría literaria contemporánea
Raman Selden; Peter Widdowson; Peter Broker

Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria
Angelo Marchese; Joaquín Forradillas

Las épocas de la literatura española
Felipe Blas Pedraza; Milagros Rodríguez Cáceres

Historia de la crítica literaria
David Viñas



TEORÍA LITERARIA Y ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

Ariel Literatura y Crítica

José Antonio Álvarez Amorós,
Ricardo Miguel Alfonso, Antonio Ballesteros González
y Silvia Caporale Bizzini

TEORÍA LITERARIA Y ENSEÑANZA DE LA LITERATURA

Ariel

Tanto la redacción de este volumen como su posterior publicación se han beneficiado de las ayudas económicas otorgadas por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (PB98-0181) y la Agencia Valenciana de Ciencia y Tecnología (CTIAE/B/03/245), respectivamente. Los autores desean expresar en esta nota su reconocimiento a ambos organismos por el apoyo recibido.

Diseño de la cubierta: REMOLACHA

1.ª edición: marzo 2004

Avda. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona

ISBN: 84-344-2506-8

Depósito legal: B. 13.881 - 2004

Impreso en España

Dedicamos este libro a la memoria de nuestro compañero y amigo Brian Hughes (1951-2003)

AUTORES

José Antonio Álvarez Amorós, coordinador de este volumen, es Catedrático de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante. Sus artículos sobre crítica y teoría literaria han aparecido en revistas tales como *Style*, *Comparative Literature*, *Language Forum*, *Studia Neophilologica*, *Studies in Short Fiction*, así como en varias revistas españolas y volúmenes colectivos. Aparte de dos monografías críticas sobre la obra de Joyce, ha publicado traducciones y ediciones de poetas y prosistas ingleses, amén de una *Historia crítica de la novela inglesa* (1998) en colaboración con otros autores. Actualmente es director de *Atlantis*, la revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos.

Ricardo Miguel Alonso es Profesor Titular de Filología Inglesa de la Universidad de Castilla-La Mancha. Entre sus numerosas publicaciones figuran estudios sobre Robert Coover, Edward Said, Adam Smith, Ralph Waldo Emerson y Friedrich Schiller. Es también traductor de los ensayos de Ralph Waldo Emerson y William Hazlitt para Espasa-Calpe, y coordinador de una *Historia de la teoría y la crítica literarias en Estados Unidos* (2001).

Antonio Ballesteros González es Profesor Titular de Filología Inglesa de la Universidad de Castilla-La Mancha. Sus publicaciones nacionales e internacionales en los campos de la teoría literaria y de la literatura inglesa y comparada rebasan el centenar, destacando entre ellas sus estudios críticos y sus ediciones y traducciones de clásicos ingleses y norteamericanos como Shakespeare, Ford, Congreve, Behn, Wilde, Conrad y Faulkner, entre otros.

Silvia Caporale Bizzini es Profesora Titular de Literatura Inglesa y Directora del Centro de Estudios sobre la Mujer de Alicante. Ha

coeditado *Reconstructing Foucault* (1994), *Frankenstein* (2000), *Historia crítica de la novela inglesa escrita por mujeres* (2003) y *"We the Other Victorians": Considering the Heritage of 19th-Century Thought* (2004). Sus artículos se han publicado en *Critical Quarterly* y *Woman*, así como en otras revistas españolas.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Tras varias décadas de desacralización del concepto de la literatura por parte de los movimientos contemporáneos de crítica política, de cuestionamiento de sus atributos trascendentales, semidivinos o, simplemente, de su especificidad formal, de reducción del hecho literario a mera práctica social sujeta a intereses de todo tipo, tras todo esto —y más aún— resulta difícil seguir propugnando hoy la autonomía de la literatura con respecto a la teoría literaria. Nos hemos hecho conscientes de que aquélla no es un fenómeno inmutable, hipostasiado, digno de veneración y reverencia, sino construido de acuerdo con esteréotipos ideológicos vigentes y, por lo tanto, lábil en extremo y *artificial*; pero, entiéndase bien, artificial no sólo por ser el hombre quien crea las obras llamadas literarias, sino también porque construye la categoría general en que éstas se alojan y de la que obtienen por simple identificación sus propiedades más características. No parece posible concebir la literatura como un fenómeno que goza de existencia previa e independiente de la reflexión sobre sí misma, o, dicho en otras palabras, no parece viable una aproximación crítica a la literatura que se proclame «virginal,» «pura» «empírica» o «ateórica.» La literatura no es una realidad preexistente que pueda ser estudiada *a posteriori* mediante instrumentos que la clarifiquen y desvelen su funcionamiento; antes bien, es la aplicación de dicho instrumental lo que deslinda los usos lingüísticos literarios de los que no lo son, dando a la literatura carta de naturaleza mutable y relativa. Persistir, pues, en que no sólo es posible sino recomendable estudiar la literatura con independencia de paradigmas teóricos equivale a reconocer que se está inconscientemente dominado por el paradigma imperante, tan ubi-



cuo y natural que resulta imperceptible y, por así decirlo, *indoloro*. ¿Cuántos profesores de la enseñanza media española de los años setenta eran conscientes de estar dominados por el paradigma de la New Criticism estadounidense y sus ramificaciones europeas cuando aconsejaban centrarse en el texto al hacer un comentario y no en la biografía del autor, pues daba lo mismo —en términos puramente literarios— que Jorge Manrique hubiese nacido en Paredes de Nava que en Segura de la Sierra? Rechazar el componente teórico en el estudio de la literatura no tiene ni puede tener el valor absoluto de rechazar *toda* intervención teórica, sino sólo el de resistirse a la implantación de un nuevo paradigma. Es por ello que estas manifestaciones de hostilidad a la teoría literaria suelen darse en periodos de transición y cambio, en los umbrales de épocas nuevas, en momentos en que el *statu quo* sufre amenazas más o menos definidas o reales.

Cada uno a su modo, los cuatro capítulos que componen el presente volumen son otras tantas defensas del papel desempeñado por la teoría en la formación y transmisión del saber literario, especialmente en el ámbito de la enseñanza superior. El primero de estos capítulos, el de índole más general, cuestiona la naturalidad con que se admite la existencia de la literatura como fenómeno objetivo, y, a partir de este axioma tal vez infundado, se combate o se reafirma el canon tradicional, se dan nuevas lecturas disolventes de obras antiguas o modernas, o se atacan los fundamentos político-sociales que han hecho posible el desarrollo de una cierta tradición literaria. Pero solemos conformarnos con un consenso nebuloso e intuitivo de qué sea el fenómeno literario. El propósito central de este primer capítulo es, por tanto, debatir la forma en que se delinea ante los alumnos la naturaleza del fenómeno literario en el marco de la enseñanza superior. Para ello, se propone la existencia de dos grandes categorías que han articulado la clasificación de las concepciones de la literatura (la específica y la inespecífica), se examina su implantación cultural y su distribución ideológica, y, por último, se argumenta en favor de un modelo transicional o *analógico* del fenómeno literario, presentándolo como el más ajustado a la

realidad, a la evolución histórica de este concepto y a las necesidades de una moderna pedagogía de la literatura. En el segundo capítulo se inquieren las relaciones entre el discurso de la ética y el de la literatura y la crítica literarias, considerando el fenómeno literario como instrumento axiológico para la mejora de los perfiles morales del ser humano, posibilidad ésta que fue repetidamente negada por los movimientos críticos formalistas del siglo XX. Se parte de una sucinta revisión de las opiniones contemporáneas más controvertidas sobre el contenido ético de la literatura y su enseñanza, especialmente de aquellas que la conceptúan como mera representación de conflictos de orden moral. A continuación, se exponen y analizan las dos corrientes filosóficas más importantes que en la actualidad se ocupan de esta cuestión, la caracterizada por el escepticismo, cuyo mejor representante es Stanley Cavell, y la ideada por Martha Nussbaum, que podríamos llamar «comunitaria» y en la que se produce una proyección social y pedagógica de la literatura que resulta más clara y también más utópica. Finalmente, se ilustran los modos de lectura patrocinados por estas dos corrientes filosóficas con un poema de Walt Whitman para comprobar hasta qué punto las visiones individualista y comunitaria son en realidad dos caras de la misma moneda y como tales han de plantearse en el ámbito docente.

Los capítulos tercero y cuarto dejan atrás la especulación teórica, centrándose en la exploración de obras concretas desde el planteamiento del libro en su conjunto. De entrada, se nos ofrece una reflexión acerca de cómo presentar en el aula *Paradise Lost*, obra cumbre de John Milton —quintaesencia junto con Shakespeare del poeta canónico inglés— con el apoyo de diversas corrientes complementarias de teoría de la literatura, sobre todo las de filiación feminista y de estética de la recepción. Con estos mimbres, se teje un procedimiento de análisis que puede resultar muy útil no sólo para el estudio de Milton, sino también de otros autores de la historia literaria cuya valoración ha quedado hoy un tanto disminuida por su carácter de clásicos, con las distintas connotaciones que este término ha adquirido en la actualidad. El cuarto y último capítulo

examina otro texto clásico del romanticismo inglés, el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, comparándolo con la versión cinematográfica *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) de Kenneth Branagh. Partiendo de dicha comparación, se indaga en cómo puede proporcionarse a quien se aproxima por primera vez a un relato de estas características los instrumentos de lectura e interpretación que aviven su sensibilidad ante la dimensión histórica de la obra y la presencia de los tres ejes fundamentales de todo discurso contrahegemónico: la clase social, el género y la etnia. Se eligió este filme porque, al parecer de la crítica, uno de sus rasgos distintivos es la fidelidad con que se sigue el texto del relato, a diferencia de otras adaptaciones cinematográficas de la obra de Mary Shelley. Con todo, un análisis profundo de la transposición de Branagh revela que la voz de Shelley es sofocada por la estatura que adquiere el personaje de Victor Frankenstein, además de privilegiarse en la película un discurso científico y una ética de la ciencia que la autora cuestionaría hasta el final de su vida.

Es obvio que la competencia profesional e investigadora de quienes han redactado los capítulos de este libro orienta las reflexiones, los ejemplos y buena parte de la bibliografía citada al territorio de los estudios anglonorteamericanos. No obstante, y debido a la voluntad de generalización que recorre tales capítulos, creemos que las conclusiones no son culturalmente específicas, sino extrapolables a cualquier dominio lingüístico y literario, al menos del mundo occidental. Confiamos en que este volumen, rectamente entendido, sea útil para profesores y alumnos de literatura de toda condición y especialidad, pero también para críticos independientes, autores y amantes de la lectura atraídos por descubrir cómo puede la teoría literaria fomentar un acercamiento más consciente a la enseñanza de la literatura.

José Antonio Álvarez Amorós
Coordinador

CAPÍTULO I

CRÍTICA Y SUPERACIÓN DE LA ESPECIFICIDAD LITERARIA

JOSÉ ANTONIO ÁLVAREZ AMORÓS

I

En el nivel académico en que desenvuelvo mi actividad docente —cuanto más en niveles inferiores— la enseñanza de la literatura suele omitir con perversa naturalidad la definición de su propio objeto, es decir, de la literatura misma, eludiendo incluso entregarse a una reflexión profunda y sin prejuicios sobre la naturaleza de esta institución. Legalmente, por ejemplo, la materia troncal denominada *literatura inglesa* se concibe como el «estudio histórico y filológico de las principales etapas, movimientos, autores y obras» que configuran esta disciplina, siendo con toda probabilidad la tradición docente invocada por los adjetivos «histórico» y «filológico» la responsable de inhibir el tratamiento de una cuestión que es esencialmente teórica en un entorno tan poco propicio, pues dicho tratamiento podría percibirse como una llamativa incongruencia metodológica o tal vez como una invasión de territorios limítrofes. Su análisis suele relegarse, en todo caso, a la materia troncal de teoría de la literatura, a asignaturas obligatorias de universidad o bien a optativas de «crítica literaria» que adoptan títulos muy diversos y acepciones más diversas aún. Incluso si se alcanza una buena coordinación de estas asignaturas con las troncales de

literatura inglesa, al alumno le es difícil percibir una continuidad explícita y didácticamente útil entre la concepción teórica del fenómeno literario que pueda tener —si es que la tiene— el docente de una asignatura regida por criterios históricos y filológicos y la materia que ha de enseñar. Pídase a un profesor especializado en literatura inglesa del siglo XIX que improvise sendas definiciones del término *literatura* y de la expresión *literatura romántica*, y obsérvese el diferente tenor científico de ambas y las dificultades que aquél tiene para explicitar su intuición de este fenómeno cuando la voz que lo denota no está adjetivada. Por ello, es muy previsible que, al aludir a la segunda de las expresiones propuestas, la explicación se centre de forma casi exclusiva en el adjetivo *romántica* y no en el sustantivo *literatura*. Es más, cuando por convicción o conveniencia personal se fuerzan los descriptores oficiales y se diseñan asignaturas que, apartándose del historicismo filológico, se nutren de la vigorosa contextualización política que han sufrido los estudios literarios en las últimas décadas, tampoco se suele acometer la formulación en abstracto del concepto de la literatura. Dada la hipertrofia teórica que anima a este tipo de aproximaciones, se hace más difícil comprender los motivos por los que tal intento de formulación no es más frecuente, ya que aquí no se da la incongruencia metodológica antes referida. Puede ser que, en este contexto, la idea misma de definición se considere limitadora y estéril, pero parece más probable que su rechazo se deba a cierta comodidad intelectual o al miedo de descubrir, ante el rigor y precisión a que obligan las definiciones, que aquello que pretendemos enseñar —la literatura— *no existe* como fenómeno objetivo, interpersonal y conceptualmente inmutable, sino como una simple denominación vacua, cuyo significado fluctúa al ritmo de ideologías e intereses individuales o de grupo y de las modificaciones que éstos sufren a través del tiempo.

Esta resistencia a reflexionar expresamente sobre la condición del fenómeno literario tiene repercusiones tanto en el proceso de enseñanza como en la conceptualización de la disciplina. Asombra, de entrada, la naturalidad con que en el ámbito docente superior se

asume que la literatura existe en tanto que realidad objetiva y que puede «enseñarse,» como si de una técnica de extracción dental se tratara. El análisis de la noción estereotípica de «saber literatura» rara vez se emprende ante el alumnado aun siendo fundamental, contentándose el profesor con señalar unos objetivos histórico-filológicos o neocríticos —tanto da— cuya consecución no roza ni de lejos la esencia última del fenómeno que lo convoca al aula. Falla, por tanto, la secuencia lógica, pretendiéndose «enseñar literatura» antes de tener una idea precisa de qué es «saber literatura,» lo cual, a su vez, exige una reflexión previa sobre la naturaleza del hecho literario de la que deben participar los alumnos. Parece difícil convertir la docencia de la literatura en una actividad racionalmente motivada si estos tres momentos no son claramente discernibles tanto en el diseño como en el transcurrir práctico de dicha actividad. Si no se da esta transparencia metodológica, el alumno puede pasar varios cursos académicos estudiando a Chaucer, Shakespeare, Otway, Joyce o Achebe —según el periodo histórico cubierto y las preferencias del docente— con plena convicción de que está aprendiendo literatura, pero lo que en realidad hace es absorber una idea deductiva y bastante insidiosa de este fenómeno, según la cual la literatura se reduce a aquello que escriben los autores recogidos en una lista de lecturas obligatorias normalmente confeccionada mediante criterios que desconoce y que no está en disposición de rebatir. Este proceder, muy acrecentado en asignaturas de corte tradicional, hurta al alumno cualquier debate sobre la existencia y naturaleza de un fenómeno cuyo análisis desapasionado y sin concesiones es potencialmente desestabilizador desde un punto de vista tanto cultural como político.

Este ensayo es una crítica de la naturalidad con que, en niveles docentes universitarios, suele darse por hecho que la literatura existe  como fenómeno objetivo, eludiéndose así el planteamiento público de su naturaleza estereotípica y pasándose a «enseñarla» sin ni tan siquiera reflexionar abiertamente sobre su modo de existencia y sobre qué cosa sea «saberla.» Pretendo, en fin, encarecer el aporte de grandes dosis de transparencia metodológica a la enseñanza de la

literatura, aun en detrimento de la amplitud de los temarios, transparencia que debe concretarse en la explicitación ante el alumno de la secuencia lógica antes indicada. Desconstruir, por ejemplo, el estereotipo de que existe una esencia literaria cualitativa alojada en los textos de las listas de lecturas obligatorias —pero no en otros— cuya presencia o ausencia contribuye, por tanto, a clasificar binariamente el material escrito en literario y no literario, sin matices, sería un excelente punto de arranque, que, además, nos permitiría librar al ensayo —género liminar por excelencia— de asociaciones nunca enteramente satisfactorias. De igual modo, analizar el proceso que ha convertido la comedia de Shakespeare —pero no la de Robert Greene— en un componente básico de los cursos de literatura inglesa actuales podría incluso ser más formativo que un estudio de *As You Like It* que no hiciese reflexionar al alumno sobre el modo en que esta pieza dramática ha llegado a integrarse en la lista obligatoria de lecturas de una institución oficial. En las páginas que siguen, y partiendo de las premisas señaladas, me propongo analizar críticamente la concepción específica del fenómeno literario desde el ángulo opuesto, es decir, desde aquel que no le reconoce ningún tipo de especificidad real. Acto seguido, y como superación de la dicotomía generada por el enfrentamiento de estas dos posiciones, propondré un modelo transicional de la literatura que facilite una aproximación cuantitativa y no cualitativa a este fenómeno. Desde un punto de vista didáctico, dicho modelo se me antoja infinitamente más útil y explicativo que los que establecen una tajante división entre lo literario y lo no literario, o los que obvian el problema por el simple hecho de no saber cómo manejarlo, acogiéndose así a una visión intuitiva, tradicional y ateórica de la literatura basada en razones de *family resemblance*. Presento, en suma, una serie de observaciones preliminares que, convenientemente adaptadas, juzgo oportuno hacer ante los alumnos de literatura —literatura inglesa, en mi caso— antes de acometer el estudio tradicional —«histórico y filológico,» según prescribe la legislación— de la materia recogida en los temarios oficiales. Subsiste, sin embargo, la duda de si dicho estudio tradicional seguirá teniendo sentido después de que tanto profesor como alumno hayan asimilado y hecho suyas las observaciones a que me refiero.

II

En cualquier estudio de asunto literario, se emplea un microlecto constituido por expresiones que inevitablemente giran en torno al término *literatura* y a sus derivados, y que, con toda seguridad, no suscitan la menor extrañeza o turbación en el especialista. Una breve búsqueda realizada al azar arroja sintagmas como «hecho literario,» «literatura inglesa,» «estudios literarios,» «didáctica de la literatura,» «crítica literaria,» «pluralismo literario,» «ciencia literaria,» «obra literaria,» «historia de la literatura,» «texto literario,» «literaturas modernas,» «literatura nacional,» «literatura de imaginación,» etc. Se trata de locuciones ampliamente aceptadas, con una respetabilísima tradición, y cuya presencia en un ensayo crítico no tiene nada de extravagante. Si alguna de ellas resulta controvertida, será en razón del vocablo que acompaña al sustantivo *literatura* o al adjetivo correspondiente (por ejemplo, «*historia* de la literatura» o «*pluralismo* literario»), pero las disensiones difícilmente afectarán a los términos centrales, cuyo sentido parece estar al margen de discrepancias. En la línea de lo expuesto en el anterior apartado, cabe preguntarse si estas expresiones —tan naturales, tan ubicuas, tan de sentido común— responden a la descripción de una realidad objetiva o se articulan al dictado de estereotipos intangibles, no siendo más que depósitos de intuición a los que el paso del tiempo y el poder asentador del lenguaje han dado apariencia de solidez y autenticidad.

Para una mejor ilustración de lo dicho puede acudirse a multitud de frases y afirmaciones diseminadas por las obras de críticos literarios de muy diferente estatura, en las que suele debatirse lo accesorio y aceptarse sin crítica lo esencial. Tomemos, por ejemplo, un breve pasaje de M. H. Abrams perteneciente a su célebre ensayo *The Mirror and the Lamp* (1953), en donde se nos dice que «[a]ny hope, therefore, for the kind of basic argument in criticism that we

have learned to expect in the exact sciences is doomed to disappointment.»[1] Es obvio que la conclusión de su razonamiento es negativa: no se puede trasladar al discurso sobre la literatura las dosis de refutabilidad que caracterizan a las ciencias exactas; pero el hecho mismo de que la cuestión pueda plantearse por medio de una analogía con estas ciencias es síntoma de una confianza sin límites por parte de Abrams en la corporeidad de la literatura y en la legitimidad del metadiscurso crítico. Otro caso, tal vez menos esclarecido en su conjunto pese a la reputación de E. D. Hirsch como hermeneutólogo, viene dado por su vehemente afirmación según la cual «[t]he subject [literature] exists; the field exists; let us be clear about the essential nature of our subject. Then we will know how to proceed in our work, what problems to tackle, and what methods are particularly appropriate to the subject as we have defined it.»[2] Conviene no olvidar esta inquebrantable profesión de fe en la existencia de «our subject» como entidad objetiva y descriptible realizada por Hirsch, ya que constituye el polo extremo de una de las dos concepciones de la literatura a cuyo análisis y crítica se encaminan las reflexiones que siguen.

Es posible clasificar los modos de entender el fenómeno literario en dos grandes categorías. Una es más antigua que la otra; y, sin embargo, no puede decirse que haya sido la de siempre, puesto que la idea de la literatura como uso especial del lenguaje con vocación de belleza data de la asociación de este fenómeno con valores estéticos, lo cual aconteció a principios del siglo XIX, según podremos ver. Las categorías a las que me refiero se articulan en torno a las nociones de «especificidad» e «inespecificidad.» La primera se distingue por proponer criterios definitorios que hacen de la literatura una realidad contante, dotada de una naturaleza singular, y remota de otros fenómenos con los que, a primera vista, podría

1. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953; Oxford: Oxford UP, 1971) 4.

2. E. D. Hirsch, Jr. «What Isn't Literature?,» *What Is Literature?*, ed. Paul Hernadi (Bloomington: Indiana UP, 1978) 27.

confundirse. El común denominador de quienes adoptan esta actitud es el convencimiento de que la literatura existe y que puede diferenciarse con objetividad del resto de productos lingüísticos. Huelga decir, naturalmente, que hay una absoluta discordancia en punto a los criterios que, según una u otra escuela, son determinantes, accesorios o no pertinentes en la definición de la literatura, pero, en todo caso, es obvio que se comparte un esfuerzo común por dotar a este fenómeno de personalidad propia. Así mismo, y por regla general, esta concepción suele aliarse con movimientos teórico-críticos de índole formalista y con talantes políticos que latamente cabría calificar de conservadores. En cambio, quienes adoptan la segunda de las actitudes mencionadas favorecen la disolución del concepto de literatura en el campo de los usos lingüísticos generales, negándose a reconocer este fenómeno como una realidad objetiva e intentando desconstruir la pantalla de convención y sentido común que, según ellos, enmascara la futilidad última de perseguir la definición del hecho literario desde posturas que son cuanto menos ideológicamente interesadas.

Los defensores de la especificidad de la literatura suelen concebir ésta como un fenómeno complejísimo, cuyas mayores dificultades de análisis y descripción radican en servirse de un medio articulado y de uso universal —el lenguaje— con fines que la tradición humanística tiende a calificar de «especiales,» «excepcionales,» «privilegiados» o, simplemente, «distintos.»[3] Esta circunstancia, sin embargo, no se interpreta como un obstáculo inamovible para determinar la *differentia specifica* de la literatura, sino como un desafío intelectual que dificulta el proceso de su definición aunque sin hacerlo impracticable. Es ésta, así mismo, la razón de la hegemonía de la literatura en el mundo de la educación y las artes, indudablemente incrementada por sus peculiares condiciones de reproducibilidad. No se trata, pues, de un arte *icónico* —tal como la pintura o

3. Sin ir más lejos, acúdase a la tercera de las *Thèses* del Círculo Lingüístico de Praga, en donde los conceptos de «especificidad» y «endodeixis» son fundamentales para definir el fenómeno literario.

la escultura— sino *significativo*, que opera con un medio en el que los fines utilitarios y los estéticos conviven estrechamente.

Como ya he dicho, la visión específica de la literatura no es, ni mucho menos, una constante atemporal. El significado de este término —y el de sus cognados en numerosas lenguas europeas— ha sufrido variaciones muy considerables a lo largo de la historia. Desde tiempos clásicos hasta nuestros días se ha producido una manifiesta evolución, punteada por inflexiones cruciales y regresiones no menos notorias, que ha de entenderse como un paulatino proceso de especialización, de estrechamiento conceptual. De referirse a «anything in print,»[4] «whatever is written or printed» o «written or printed matter,»[5] tomando literalmente el entronque latino del vocablo (*littera* «letra»), el término que nos ocupa ha venido a significar «'writings having excellence of form or expression and expressing ideas of permanent or universal interest,'»[6] llegándose por último, en virtud de una mayor especialización del concepto inicial, al significado moderno de conjunto de obras ficcionales con vocación estética. Como puede verse, el término *literatura* evoluciona desde una significación meramente descriptiva («in print,» «written,» «printed») a una valorativa («excellence,» «universal interest»), lo cual acentúa las dificultades de una adecuada definición. En la Antigüedad clásica, Cicerón utiliza las voces *litterae* y *litteratura* en el sentido de erudición libresca, aplicando la segunda a César en un contexto que denota elogio y estima. Más tarde, en el siglo II d. C., Tertuliano se vale del término *litteratura* para referirse a un conjunto de obras, contrastando la naturaleza laica de éstas con la sagrada de aquellas otras a las que se alude mediante el vocablo *scriptura*. Según Wellek, el par *litterae* y *litteratura* desaparece en la Edad Media para volver a surgir en el Renacimiento en combinación con el adjetivo *humanae* o *bonae*,

4. René Wellek, «What Is Literature?,» *What Is Literature?* 16.
5. Michael Paffard, *Thinking about English* (London: Ward Lock Educational, 1978) 63 y 94, respectivamente.
6. Paffard, *Thinking about English* 63.

según se pretendiera oponer las obras en cuestión a los escritos teológicos o simplemente ensalzar sus virtudes.[7]

En inglés, por ejemplo, la palabra *literature* data del siglo XIV, pudiendo seguirse su evolución de una forma muy sencilla, esto es, consultando el artículo oportuno del *Oxford English Dictionary*, cuyas citas de autoridad marcadas cronológicamente dan a conocer los cambios de sentido y uso de este término.[8] Primero significó conocimiento y estudio de los libros, con connotaciones claramente favorables, pudiéndose asimilar, en esta acepción, al significado amplio que el vocablo *filología* tiene en español. A fines del siglo XVIII, *literature* denotó la ocupación del escritor profesional, o sea la producción de libros. También en el siglo XVIII, este término vino a significar el conjunto de obras de una cultura o periodo en particular, unificado por criterios de pueblo, raza, lengua, etc., es decir, lo que cabría entender como una concepción nacional de la literatura.

Si el siglo XVIII constituyó un punto de inflexión en el desarrollo y cambio del concepto de la literatura, el siglo XIX contribuyó definitivamente a que este término adquiriera su sentido moderno. La alteración es trascendental: progresivamente la literatura se discrimina de otros escritos mediante el criterio de «aesthetic worth alone» o, como mucho, «aesthetic worth in combination with general intellectual distinction.»[9] La literatura se convierte así en un fenómeno estético, en pie de igualdad con cualquier otra actividad artística. De incluir cualquier texto erudito —historia, filosofía, ciencias naturales— el concepto se contrae y pasa a coincidir con la «'imaginative literature': the poem, the tale, the play in particular,»

7. Wellek, «What Is Literature?» 16-18.
8. Sin embargo, no todas las fechas ofrecidas son igualmente fiables; Wellek denuncia un error de al menos sesenta años en la primera aparición de «literature» como «body of writing» en el *Oxford English Dictionary* (véase «What Is Literature?» 19).
9. René Wellek y Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmonsworth: Penguin Books, 1976) 21.

todo ello íntimamente relacionado con el nacimiento y desarrollo de la estética idealista.[10] Ante la paulatina especialización de este término, se dan dos actitudes polarmente opuestas que han sido adoptadas, entre otros muchos, por Wellek y Hirsch. Para el primero, la identificación de la literatura con una nebulosa historia de la civilización es «a denial of the specific field and the specific methods of literary study,»[11] y, por tanto, se muestra a favor de la restricción conceptual a que la literatura se ha visto sometida, con la esperanza —muy propia de un epígono de la New Criticism convertido en historiador— de que adquiera métodos de análisis propios y, con ellos, autonomía ontológica.[12] Para el segundo, la «estetización» de la literatura es un empobrecimiento no deseado, un «very unfortunate narrowing of our responses to literature and our perceptions of its breadth and possibilities»[13] relacionado, a su juicio, con la implantación de la enseñanza de las literaturas modernas en un sistema educativo de masas. Hirsch se rebela contra el hecho de que la literatura haya penetrado en el recinto del arte, adquiriendo una condición predominantemente estética, y desposeyendo de tal estatuto a un sinnúmero de textos intelectualmente distinguidos y con una incontestable vocación de perdurar —como, por ejemplo, *De rerum novarum* de Lucrecio— que siempre han formado parte de la educación clásica. Para él, literario es cualquier texto «worthy to be taught to students by teachers of literature,»[14] y,

10. Wellek, «What Is Literature?» 19.

11. Wellek y Warren, *Theory of Literature* 20.

12. Wellek prosigue en idéntico tenor afirmando que «in agreement with the contemporary tendency against the confusion of genres, there appears a narrowing of the aesthetic function, a marked stress on purity of art, a reaction against pan-aestheticism and its claims as voiced by the aesthetics of the late nineteenth century. It seems, however, best to consider as literature only works in which the aesthetic function is dominant» (Wellek y Warren, *Theory of Literature* 25).

13. Hirsch, «What Isn't Literature?» 29.

14. Hirsch, «What Isn't Literature?» 34.

por consiguiente, la literatura sería una especie de cultura general humanística sumida en el relativismo y en la indefinición.

El establecimiento en el siglo XIX del sentido actual de la literatura no sólo tuvo que ver con su integración estética y con el surgimiento de la idea de literatura nacional frente a la de universalidad clásica, sino con el desarrollo de la oposición entre literatura y poesía. Es bien sabido que, desde el ángulo etimológico, la voz *poesía* designa todo tipo de creación verbal, independientemente de su disposición métrica, y, mudando lo mucho que deba mudarse, podríamos decir que *poesía* significa tradicionalmente lo mismo que *literatura* significó a partir del siglo XIX.[15] Fowler apunta que para Coleridge o Wordsworth, por ejemplo, la verdadera oposición se daría sin duda entre las nociones de «poesía» y «ciencia,» si bien ambos eran muy conscientes de los problemas planteados por una pujantísima literatura de imaginación no sujeta a metro —la novela— que incesantemente se desarrollaba en torno suyo conquistando innumerables lectores.[16] La consecuencia de este proceso evolutivo fue, naturalmente, que la poesía se convirtió en un simple hipónimo del nuevo concepto de literatura surgido a lo largo del siglo XIX.

De este somera ojeada histórica cabe concluir que cualquier definición de la literatura no puede sino limitarse a acotar un significado sincrónico, que, visto con la suficiente perspectiva, es sólo *uno* entre otros muchos posibles. Esta especie de relativismo temporal que afecta a la conceptualización del fenómeno literario no se compadece bien con los intentos de hipostasiar una esencia literaria poco menos que inmutable mediante la descripción de peculiaridades lingüísticas o de rasgos temáticos, y de sacralizarla como si fuera la única legítima. A lo sumo, se puede definir lo que

15. Así lo ratifica el *Oxford English Dictionary* en su edición de 1970, en donde la voz poetry se define «[i]n obsolete sense» como «imaginative or creative literature in general; fable fiction.»

16. Roger Fowler, «Literature,» *Encyclopedia of Literature and Criticism*, ed. Martin Coyle, *et al.* (London: Routledge, 1990) 9.

una determinada época o elite cultural da en llamar *literatura*, de forma que cualquier descripción de este fenómeno ha de llevar explícito el ángulo —histórico, social, cultural, etc.— desde el que se efectúa para no atribuir carácter absoluto a lo que es intensamente relativo y versátil. Es obvio, sin embargo, que estas puntualizaciones rara vez se hacen en la docencia literaria de corte tradicional.

La concepción específica de la literatura se ha articulado mediante un sistema de tres oposiciones que acotan un campo cada vez más estrecho. La más importante se produce entre las ideas de «literatura» y «no literatura,» y lleva en su seno el germen de otras muchas, como son las que se establecen entre texto literario y texto no literario o entre lengua literaria y lengua ordinaria, referencial o científica. Su importancia reside en ser el fundamento de la propia idea de la especificidad literaria, pues en ésta va implícita la convicción de que puede distinguirse con objetividad el lenguaje literario del no literario. La segunda de estas oposiciones se da entre los conceptos de «literatura» y «poesía,» originándose en la modificación de las relaciones entre estos términos que tuvo lugar en el siglo XIX y a la que ya me he referido. Tal y como aquí se plantea dicha oposición, el todo se contrapone a la parte, pero muy a menudo se introduce también el concepto de «prosa» para contrastar planos jerárquicamente más homogéneos. De esta manera, surge la dualidad entre «poesía» y «prosa literaria,» constituyendo la primera el término marcado, si se recurre a la terminología estructuralista. Por último, cabe hablar de una tercera oposición regida por criterios rotundamente valorativos entre la literatura conocida como «buena,» «clásica,» «gloriosa,» etc. y la que suele calificarse de «mala,» «insufrible» o, simplemente, de «subliteratura.» A mi juicio, la construcción de una obra literaria mínimamente reconocible como tal puede efectuarse de acuerdo con reglas no muy complicadas. Es evidente, sin embargo, que este proceder algorítmico no garantiza a la obra resultante un lugar en el canon de una determinada literatura nacional.

Es dentro del territorio tradicionalmente entendido como «literario» en donde opera la segunda de las oposiciones arriba planteadas.

En ámbitos formalistas o neocríticos, los dos miembros de dicha oposición suelen describirse como grados diferentes de una misma tendencia que, partiendo del nivel de la lengua «común,» logra un primer estadio de especificidad en la prosa literaria y, acto seguido, un segundo estadio en el que se intensifica la elaboración del lenguaje, se adensa la expresión, se violentan los esquemas rítmicos y se acentúa el efecto desautomatizador de la percepción del mundo. Las disparidades entre la noción general de «literatura» —replanteada como «prosa»— y la particular de «poesía» parecen, en principio, puramente cuantitativas. La endodeixis jakobsoniana es propia de la literatura en sentido amplio, aunque el célebre teórico moscovita la denomine restrictivamente *función poética*, tal vez influido por la idea —fundada en consideraciones etimológicas— de que la poesía comprende cualquier tipo de creación verbal, o tal vez porque en ella se produce la acumulación y convergencia de cualidades que en la prosa literaria se dan con menor intensidad. La pregunta a la que debemos responder es, naturalmente, en qué punto deja un fragmento de prosa literaria de ser sólo literatura y adquiere, además, rasgos poéticos; y, a la inversa, qué grado de prosaismo admite un poema antes de que se diluya su condición de tal. En efecto, el carácter de la prosa literaria es notablemente ambiguo, ya que el vínculo entre esencia literaria o «literaridad» y forma lingüística no resulta tan patente como en la composición poética. Un ejemplo concreto lo hallamos en *Les illuminations* de Rimbaud (1873-75) o en los pasajes joyceanos de *Giacomo Joyce* (escritos en 1914). No hay aquí imposiciones de la matriz convencional, es decir, de un sistema métrico-rítmico legado por la tradición, y, aun así, sería difícil no aplicar a dichos fragmentos el curiosísimo calificativo de *poema en prosa*, expresión ambivalente si las hay e índice del fracaso de los esfuerzos clarificadores basados en la validez de las oposiciones binarias. No conviene olvidar, sin embargo, que esta interpretación formalista del fenómeno poético no es la única; antes bien, existen otras de carácter netamente irracional, en las que el estatuto poético de una obra no depende de su disposición lingüística externa sino de su capacidad para suscitar en el lector sentimientos

y emociones elementales. Es en este sentido en el que, según Wordsworth, resulta indiferente escribir en prosa o en verso, pues la verdadera poesía puede habitar ambas formas, pero también estar ausente de ellas.[17]

Cualquier análisis de esta oposición efectuado en términos formales conduce sistemáticamente a la dicotomía entre las nociones de «literaridad» y «poeticidad,» así como a la reflexión sobre los diversos modos en que tal dicotomía puede concebirse. El primero de los que voy a examinar se encuentra ampliamente difundido desde que Cleanth Brooks formuló su *heresy of paraphrase* en el capítulo 11 de *The Well-Wrought Urn* (1947), siendo Paffard su principal valedor de entre los críticos que venimos citando. Siguiendo a Brooks, Paffard atribuye a la prosa literaria una característica, la «parafraseabilidad,» de la que carece la poesía y, por lo tanto, la erige en criterio de diferenciación entre los dos miembros de la dicotomía enunciada.[18] Esta característica no es más que una manifestación del binomio opacidad/transparencia que ha venido aplicándose al estudio y taxonomía del medio literario al menos desde la irrupción de los formalistas rusos. Cuanto mayor sea la elaboración verbal del mensaje, menos interés concitará el mundo denotado y más los artificios que propician tal denotación, hasta el

17. En el prefacio de 1802 de *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett y A. R. Jones (London: Routledge, 1991) 253, Wordsworth nos dice: «I will go further. I do not doubt that it may be safely affirmed, that there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition.» Wordsworth hace esta afirmación como parte de su crítica de la dicción poética neoclásica, pero las implicaciones de esta frase en el contexto del prefacio y de su célebre definición de «all good poetry» como «spontaneous overflow of powerful feelings» se me antojan transparentes.

18. En *Thinking about English*, Paffard nos ofrece una de tantas formulaciones del principio de parafraseabilidad aplicado a la poesía: «In other words, poetry is inherently unparaphrasable and the less adequately a piece of prose can be paraphrased without loss of meaning, the closer it is approaching to poetry» (99).

punto de que éstos pasan a regir la ensambladura de la obra postergando el propósito representativo de ésta.[19] Es frecuente admitir que el grado de endodeixis y de conciencia propia, mucho más crecido en la poesía que en los demás usos del lenguaje literario, constituye un sólido criterio de discriminación. Un poema no puede parafrasearse, es decir, resulta imposible extraerle el significado proposicional básico, porque simultáneamente no puede concedérsele el mismo tratamiento a la opacidad de su medio lingüístico, responsable en alta proporción del efecto final. En cambio, resulta mucho más fácil parafrasear un episodio de una novela clásica por gozar ésta de un medio más transparente. Esta circunstancia puede verificarse con sólo atender a la disposición general de *Don Quijote* o de *Joseph Andrews*, cuyos capítulos llevan sendos epígrafes o *bills of fare* que dan sumaria noticia del «contenido» de cada uno de ellos, sin que este proceder revele inadecuación teórica alguna. Pese a lo dicho, la «parafraseabilidad» absoluta es un ideal inalcanzable desde una concepción básicamente formalista de la obra literaria, pues su logro equivaldría a prescindir de la endodeixis y de un grado aun mínimo de *foregrounding* del medio verbal. Si toda construcción literaria admite distintos niveles de paráfrasis de acuerdo con la intensidad de su elaboración lingüística, es obvio que la idoneidad de un modelo transicional para dar cuenta de la distinción entre prosa y poesía queda notablemente reforzada frente al mecanicismo de las oposiciones binarias. No debe, sin embargo, olvidarse que, pese al interés del procedimiento descrito, la noción de «parafraseabilidad» implica una ruptura de método por descansar aquél sobre la rotunda separación

19. Para ilustración de lo dicho acúdase, por ejemplo, a un soneto de Antonio Machado cuyo primer cuarteto dice así: «De mar a mar entre los dos la guerra,/más honda que la mar. En mi parterre,/miro a la mar que el horizonte cierra./Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre.» Reflexiónese ahora por un instante sobre si la elección del término «finisterre,» que completa la insólita rima «parterre-finisterre,» viene motivada por cuestiones de significación, de simple referencia, o por el hecho de rendirse al juego autónomo del lenguaje y a la superación voluntaria de dificultades técnicas.

de forma y contenido y sobre la consideración de ambos como valores autónomos.

Otro modo de ver la dicotomía entre «literaridad» y «poeticidad» nos la ofrece el profesor español Antonio García Berrio. Para él, la diferencia se aloja en dos ámbitos, uno de los cuales coincide parcialmente con la idea de «parafraseabilidad» arriba reseñada.[20] Estos dominios son el lingüístico —equivalente al plano formal al que vengo refiriéndome— y el pragmático. En el primero de ellos, se sitúan los artificios estructuradores del lenguaje, tanto los de índole acústico-rítmica —exponentes de la poeticidad válidos *per se* al menos hasta nuestro siglo— como los morfosintácticos y léxico-semánticos, todos ellos instrumentos de opacidad y desautomatización lingüística del mundo representado. En el dominio pragmático, se encuentran los mecanismos y convenciones milenarias que apelan al «sentimiento» del lector, y que probablemente Wordsworth —por citar un caso inequívoco— identificaría con la verdadera esencia poética. Una obra con un grado notable de elaboración lingüística —particularmente si cuenta con una matriz convencional reconocible— y eficaces dispositivos de apelación a los sentimientos —temas *ad hoc* y hábiles manipulaciones de éstos con propósito conativo— se identificará más fácilmente con la categoría «poema» que una oda a las virtudes del destornillador compuesta en un lenguaje estudiadamente prosaico, aunque deba reconocerse que las vanguardias artísticas han restado base a dicha afirmación.[21] Es

20. Véase Antonio García Berrio, «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto),» *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2 (1980): 125-70, especialmente 165-68; véase también Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura* (Madrid: Cátedra, 1989) 100-07.

21. Es curioso que, en espacios téoricos tan diferentes como los que ocupan Paffard y García Berrio, haya coincidencias marginales tan dignas de ser subrayadas; en *Thinking about English*, Paffard nos dice que «[t]he problem, then, is to define how [poetry] is different [from prose] and this can be done by focusing attention either on the peculiarity of the language

patente, de nuevo, que la literaridad y la poeticidad no son los miembros de una polaridad irreductible, sino que ambas nociones están separadas por un espacio transicional definido por acumulación y combinación de rasgos.

La última de las oposiciones que tradicionalmente ha contribuido a articular la concepción específica del fenómeno literario es, sin duda, la más problemática de las tres por estar fundada en criterios puramente valorativos, que no tienen una motivación descriptible y unívoca en la forma externa de la obra sujeta a análisis. A estas cuestiones de subjetividad y juicio, y para mayor complicación, se añade el hecho de que cuando una obra defrauda las expectativas de «calidad» o «belleza» que, por una u otra razón, pudiesen tener los lectores, lo que en realidad surge es un ejemplo de «mala» literatura o de «subliteratura,» pero *nunca un mensaje verbal ordinario*. Wellek corrobora lo dicho con su acostumbrada autoridad al sostener que «[c]lassification as art should be distinguished from evaluation.»[22] De este modo, una novela de Agatha Christie —o de Ken Follett, para cambiar de época— es una obra literaria, a pesar de su acreditada mediocridad, mientras que los prefacios del doctor Johnson a su edición de Shakespeare o los de Henry James a la edición neoyorquina de sus novelas y relatos no suelen considerarse así, aunque cuenten para la comunidad intelectual como ejemplos eximios de lo que Wellek llama «significant writing.»[23]

En los antípodas de esta línea de pensamiento, se encuentra la afirmación de Paffard según la cual «[t]o ask whether a piece of writing is 'literature' is to ask whether it is 'good,'»[24] adhiriéndose, de este modo, a una concepción literaria de índole puramente

and content or on the peculiarity of its effect on us» (95). He aquí una formulación análoga a la de los condicionamientos lingüísticos y pragmáticos de García Berrio, realizada además con sólo dos años de diferencia.

22. Wellek y Warren, *Theory of Literature* 26.

23. Wellek, «What Is Literature?» 21.

24. Paffard, *Thinking about English* 64.

honorífica. Wellek, sin embargo, no juzga razonable que sólo sean literatura las obras «buenas,» ya que si pretendemos, al igual que Paffard, definir la «buena» literatura antes que la «literatura» en sí, o hacer ambas cosas a un tiempo, podemos incurrir en resultados decepcionantes y confusos. En consecuencia, una acotación del hecho literario frente al hecho no literario siempre resultará más útil si la liberamos del lastre de las intenciones valorativas. Un buen ejemplo de este proceder es la supresión de las barreras entre la «buena» literatura y la «simple» literatura derivada de la demostración por parte de Northrop Frye de que la estructura de los mitos primitivos informa tanto la literatura «culta» como la subliteratura «popular,» puesto que las dos se originan en predisposiciones mentales comunes.[25] Parece obvio que la actitud de Wellek es la más «científica,» pero también la más proclive a descubrir en las obras literarias un factor común, una esencia plenamente autónoma e inmutable, lo cual está muy en consonancia con la filiación neocrítica de su pensamiento literario.

De acuerdo con lo dicho, una obra puede ocupar el exterior del canon o situarse en su periferia por dos razones cualitativamente distintas. En primer lugar, por no ser «literatura,» esto es, por no alcanzar una combinación razonable de «ficcionalidad» y «vocación estética,» tal y como ocurre con las piezas críticas del doctor Johnson o de Henry James ya mencionadas.[26] En segundo lugar, por

25. Véase Northrop Frye, «Archetypal Criticism: Theory of Myths,» *Anatomy of Criticism: Four Essays* (London: Penguin, 1990) 131-239; en torno a esta interpretación de Frye, véase Geoffrey Hartman, «Toward Literary History,» *In Search of Literary Theory*, ed. Morton W. Bloomfield (Ithaca: Cornell UP, 1972) 203.

26. En ambos casos se trata de obras de un carácter indudablemente argumentativo. Pero ni tan siquiera aquí hay asentimiento universal. Tanto William R. Goetz como Mutlu Konuk Blasing dan por sentado que los prefacios de Henry James tienen neta índole autobiográfica, lo cual, sin introducirlos de lleno en el canon, sí los aproxima a su periferia. Véase, por ejemplo, «Criticism and Autobiography in James's Prefaces,» *American Literature* 51 (1979): [333]-48 y «The Story of the Stories: Henry James's Prefaces as Autobiography,» *Approaches to Victorian Autobiography,* ed. George P. Landow (Athens: Ohio UP, 1979) 311-32.

tratarse de «mala» literatura o de «subliteratura,» encontrándose en esta categoría, por ejemplo, las narraciones de Agatha Christie o las de Ken Follett. La consecuencia de dicho apartamiento del canon —aun por dos razones tan diferentes— es, no obstante, la misma: preterición en los programas de enseñanza académica de la literatura, salvo que un profesor como Hirsch, inclinado a este tipo de prácticas, explique literatura inglesa del siglo XIX valiéndose del análisis de *The Origin of Species*,[27] o bien que los relatos de Follett —u otros de similar filiación— se impartan en cursos de «subliteratura» o de «literaturas populares,» que, por motivos obvios, son cada vez más frecuentes.

Examinaremos ahora con brevedad cuatro formas de concebir la distinción entre la «gran» literatura, es decir, la literatura que ocupa el centro del canon, y la que por cuestiones de «calidad» y no de especificidad ha sido expulsada de tal centro y se aloja en la periferia e incluso en el exterior. Comencemos con Matthew Arnold y su teoría de las *touchstones* («piedras de toque») formulada en su influyente ensayo «The Study of Poetry.»[28] Es bien sabido que Arnold atribuye a la poesía un papel cardinal en la reconstrucción de la cultura británica como sustituto ni más ni menos que del sentimiento religioso. Pero para desempeñar tan elevada función no sirve cualquier tipo de poesía, sino que ésta ha de ser «of a high order of excellence,»[29] nivel que no puede determinarse mediante los criterios que Arnold denomina «personal estimate» y «historical estimate» por depender el primero de «[o]ur personal affinities, likings, and circumstances» y el segundo de una relativización temporal del valor

27. Hirsch, «What Isn't Literature» 31.

28. Matthew Arnold, «The Study of Poetry,» *Poetry and Criticism of Matthew Arnold*, ed. A. Dwight Culler (Boston: Houghton Miffling, 1961) [306]-27.

29. Arnold, «The Study of Poetry» 307.

estético con la que él no comulga en absoluto.[30] Se requiere, pues, un patrón objetivo —el llamado «real estimate»— con que identificar la poesía capaz de hacer frente a tan altas responsabilidades, y este patrón lo encuentra Arnold en la apelación a la autoridad literaria del pasado manifiesta en las *touchstones*, o «lines and expressions of the great masters,» que, por comparación, resultan «infallible . . . for detecting the presence or absence of high poetic quality, and also the degree of this quality.»[31] Arnold cita *once* de estos fragmentos, tres de Homero, tres de Dante, dos de Shakespeare y tres de Milton, empleándolos como criterios «objetivos» para determinar la excelencia de una obra, de un autor, de una época y, en el colmo del entusiasmo por su propio *modus operandi*, de toda una literatura nacional.

No es difícil descubrir los puntos débiles de esta teoría del valor literario. Primeramente, desgajar «lines or expressions» de ciertas obras y servirse de ellas como criterios incontestables de mérito es aceptar la visión mecanicista de que la calidad literaria —sea lo que fuere esta noción— no reside en el texto en su conjunto, sino en ciertas partes de éste, las cuales pueden subsistir y tener sentido estético *per se*, sin vinculación con su matriz orgánica. Pero, aun admitiendo esta anomalía metodológica, persiste el problema del criterio personal que Arnold pretendía eludir precisamente mediante el uso de las *touchstones*. En efecto, la *elección* de los «great masters» es subjetiva y, dentro de la obra de éstos, es también subjetiva la propuesta de «lines or expressions» concretas. Podría decirse que la selección de tales «great masters» no es arbitraria por producirse ésta en el seno de una tradición intersubjetiva. Sin embargo, Arnold omite ni más ni menos que a Chaucer por carecer sus obras de la *high seriousness* que distingue a Homero, Dante o Shakespeare, y este ideal de solemnidad poética sí es una pretensión exclusivamente arnoldiana. Tenemos, por último, el proceso mismo de comparación, enteramente basado en impresiones individuales de

30. Arnold, «The Study of Poetry» 308.
31. Arnold, «The Study of Poetry» 311-12.

«equivalencia» cualitativa, que nos devuelven, de forma bastante desalentadora, al territorio del «personal estimate.»

En el siglo siguiente, otro gran crítico-poeta se planteó idéntica cuestión, resolviéndola de forma análoga. Me refiero a T. S. Eliot y a sus *Essays Ancient and Modern*, en donde se nos dice que «[i]n an age like our own . . . it is the more necessary . . . to scrutinize works of imagination, with explicit ethical and theological standards. The 'greatness' of literature cannot be determined solely by literary standards; though we must remember that whether it is literature or not can be determined only by literary standards.»[32] En este célebre pasaje, Eliot establece una dualidad —muy semejante a la representada por las oposiciones primera y tercera de las que vengo tratando— entre los conceptos de «artness» y «greatness.» Para saber si un objeto es arte o, más específicamente, arte verbal, es decir, literatura, bastan criterios literarios mínimos; pero si ha de determinarse su grandeza y significación dentro de un ámbito cultural específico es menester acudir a criterios esencialmente extraliterarios y, al decir de Eliot, sometidos a la ortodoxia ético-religiosa. A tenor del fragmento citado, la gran literatura es la que logra articular una cierta ideología, con la que el mismo Eliot siente afinidad y que se añade a unos valores previos estrictamente literarios. Este proceder acarrea, por supuesto, una consideración dicotómica de la obra literaria que Wellek critica como resurgimiento mecanicista de la separación entre forma y contenido,[33] quedando además sujeto a cuestiones de ideología individual cualquier juicio de valor que se formule en torno a la literatura.

Desde un punto de vista muy distinto e intensamente escéptico, Edward Davenport expone su teoría «agnóstica» del valor literario. Para él, mientras que la postura relativista no admite «value distinctions in literature,» de tal modo que «anything may be called good literature,» y la subjetivista sostiene que «all theories of literary

32. T. S. Eliot, *Essays Ancient and Modern* (London: Faber, 1936) 93.
33. René Wellek, *English Criticism 1900-1950*, vol. 5 de *A History of Modern Criticism 1750-1959* (London: Jonathan Cape, 1986) 189-90.

value are subjective—literary evaluation [being] a purely personal matter,» la actitud agnóstica no niega la existencia real de gradaciones valorativas, pero las declara inaccesibles al entendimiento humano debido a nuestras propias limitaciones cognoscitivas y al influjo que sobre ellas ejerce nuestra subjetividad.[34] A dicha actitud le cabe un único corolario, según el cual resulta inútil construir teorías literarias, puesto que «these must remain forever subjective,»[35] no pudiendo contribuir a discriminar la «buena» literatura de la «mala,» agregando, además, inacabables argumentos a una polémica estéril. No hace falta decir que, desde una perspectiva práctica, la teoría agnóstica del valor literario, con su inclinación por «an inarticulate taste [as] the best course for literary study,»[36] no se distingue mucho de las posturas relativista y subjetivista expuestas por el propio Davenport.

Resulta obvio que tanto Arnold como Eliot y Davenport explican la excelencia literaria mediante recurso al individuo, bien tras un largo rodeo en torno a la noción de las *touchstones*, bien en virtud del concepto de ideología, bien valiéndose de la vaga noción de «inarticulate taste.» Otra forma muy difundida de entender la distinción entre literatura «buena» y «mala» es acudiendo a la idea de «durabilidad,» que subyace a toda concepción de lo clásico y que, al depender de una magnitud en principio objetiva, parece menos sensible al peso de la subjetividad.[37] Será, pues, literatura «buena» la que ha tolerado el transcurso del tiempo, adaptándose a ideologías y sistemas culturales diferentes por contener un substrato de significación de índole universal que subyuga con igual pujanza a lectores de toda época y condición. Así pues, las obras que ocupan

34. Edward Davenport, «Why Theorize about Literature?,» *What Is Literature?* 38.

35. Davenport, «Why Theorize about Literature?» 38.

36. Davenport, «Why Theorize about Literature?» 46.

37. Este parecer está muy extendido; de entre las fuentes que venimos manejando, conviene consultar Wellek, «What Is Literature?» 20, y Paffard, *Thinking about English* 65.

el núcleo del canon son las que, tras superar la ordalía de la subsistencia, han adquirido la notoriedad que da el paso del tiempo.

No se nos oculta, sin embargo, que esta caracterización tan de sentido común de la «buena» literatura presenta obstáculos directamente proporcionales a su presunta simplicidad. Por un lado, tenemos la circunstancia de que obras de muy baja reputación mantienen una inusitada vigencia en ciertos estratos del público lector, mientras que otras aparentemente de mucha mayor calidad sólo perviven artificialmente gracias a los esfuerzos de la crítica académica y del sistema de enseñanza. De lo dicho se deduce que la simple durabilidad no es síntoma de altura literaria, debiendo concurrir, para alcanzar esta última, otros ingredientes de más difícil determinación. Por otro lado, no cabe desatender la complejidad de conceptos como «subsistencia» o «pervivencia,» puesto que no son tan naturales como a primera vista pudiera parecer, sino construcciones muy intrincadas en cuya constitución la ideología dominante desempeña un papel básico. Desde el ángulo de la semiótica social de ascendencia marxista, perdurarán aquellas obras que respalden la ideología de la elite socio-cultural y serán postergadas las que sean antagónicas. Naturalmente, si el concepto de «subsistencia» se toma como único criterio de excelsitud, podemos estar consagrando una literatura que no responda más que a una mera opción ideológica o política acatada por la clase académica. Quienes se inclinan por la especificidad de la literatura creen, en cambio, que los valores literarios no son imposiciones externas, sino que residen en el propio texto. En tales circunstancias, son nociones estereotípicas como la articulación orgánica de la obra, el perfecto equilibrio de tensiones internas, la complejidad estética, las posibilidades de generar inagotables connotaciones, etc. lo que estimula la preferencia del lector y hace que la obra perviva. Como puede verse, determinar la especificidad del concepto literario de «greatness» resulta infinitamente más arduo que hacer lo mismo con el de «artness,» puesto que en aquél intervienen factores de imposible codificación formal.

Este breve examen de la concepción específica del fenómeno literario, y de alguno de los estereotipos centrales que la sostienen,

nos sitúa en un territorio fácilmente reconocible. Tales estereotipos son, en efecto, los que han gobernado la conceptualización de la literatura y su enseñanza desde que esta materia se apartó en el primer tercio del siglo XX del historicismo decimonónico inicial, evolucionando hacia dogmas neocríticos que aún sobreviven soterradamente incluso entre aquellos que afectan combatirlos.[38] Afirmar, por ejemplo, que la literatura existe como un uso «especial» y objetivamente descriptible del lenguaje, que sus fines son primordialmente estéticos, que la «unidad» y la «coherencia» temáticas y estructurales son valores inherentes al texto literario, que el sentido proposicional de un poema no admite paráfrasis y que éste, por tanto, no «comunica» nada en la acepción corriente de tal término, que es posible distinguir la literatura «buena» de la «mala» mediante criterios no enteramente caprichosos o futiles, etc. no es otra cosa que moverse en los aledaños de la visión de la literatura que vengo llamando específica y que con frecuencia se difunde tanto en el aula como en los medios de comunicación como si fuera la única posible.

Da la impresión de que quienes respaldan la naturaleza no específica de la literatura reaccionan, en realidad, ante el excesivo recurso al sentido común de un buen número de definiciones del fenómeno literario, resistiéndose, de igual modo, a aceptar sin análisis previo incontables nociones estereotípicas que, sujetas a un riguroso proceso de desconstrucción, se reducirían a la nada. Cuando vemos que la literatura se explica, sin más, mediante fórmulas como «famous books . . . distinguished by excellence of form or expression,» o se adopta como criterio definidor el de la simple persistencia «at a personal . . . level» que se produce si una obra «is not exhausted at first reading but provides an increasingly

38. En «The Institutionalization of the New Criticism,» *Modern Language Notes* 97.5 (1982): 1100-20, William E. Cain sostiene que, pese a las muchas notas necrológicas escritas en torno a la New Criticism, este movimiento «is alive and well» (1100). Han pasado veinte años desde que se produjo este diagnóstico y, en ciertos ámbitos de la enseñanza, aún tiene vigencia plena.

rewarding experience the more often it is returned to,»[39] se comprenden las voces escépticas que se alzan proclamando la inexistencia de la literatura como fenómeno discriminable del resto de los usos lingüísticos ordinarios. Con todo, es a Hirsch a quien pertenece uno de los experimentos más peregrinos que conozco, ideado para demostrar «empíricamente» que la literatura goza de un estatuto ontológico definido. Propone Hirsch que se instruya a un grupo de «educated persons» para identificar, de entre varios pares de obras, las que son literarias y las que no lo son. Hirsch predice que, si se eliminan de dichos pares los «borderline cases,» los resultados serán sistemáticamente los mismos, probándose «with assurance that among educated speakers of English there is a genuine and demonstrable distinction between literature and non-literature.»[40] Merece la pena reflexionar con detenimiento sobre esta pieza de teratología crítica.

En primer lugar, conviene que advirtamos el carácter tautológico del experimento de Hirsch y, por consiguiente, de las conclusiones que de él se extraen. Se habla de «educated persons,» pero no se hace referencia a que el término *educado* no tiene en este sentido un valor absoluto, sino que significa «educado en una determinada cultura,» en la que no puede faltar la ineludible consideración de ciertas obras como «literarias» y de otras como «no literarias.» El experimento de Hirsch no tiene el menor valor empírico, pues sirve de muy poco saber que un individuo, a quien se le ha enseñado que *Paradise Lost* es literatura, pueda reconocer esta obra como tal. Si el mismo individuo hubiera sido impuesto en que las listas de embarque de la compañía Lloyd's son literatura, las identificaría en una experiencia análoga sin la menor dificultad o vacilación. El reconocimiento no se produce, pues, por vía inductiva, es decir, integrando las características temático-formales de la obra en una interpretación de orden superior, sino deductiva,

39. Paffard, *Thinking about English* 63, 65-66 y 66, respectivamente; las cursivas son mías.

40. Hirsch, «What Isn't Literature?» 24.

mediante la actualización de nociones habidas *a priori*, siendo la mejor prueba de lo dicho el que no sea menester leerse una obra —por ejemplo, *Ulysses* de Joyce— para otorgarle el marchamo de literaria y escogerla como tal. Es precisamente de esta forma como las estructuras sociales y académicas influyen insidiosamente en la acotación del fenómeno literario, según afirman los defensores de su inespecificidad. Por otra parte, debemos tener presente que muchas definiciones de la literatura basadas en el sentido común ocultan una intensa aversión por las formulaciones especulativas, fomentando la creencia de que aquélla existe como objeto independiente de la construcción teórica que, en un momento dado, procede a explicarla. Quienes actúan desde estas posiciones intuyen una idea *a priori* de la literatura, sosteniendo que «[w]e need a theory of what literature is only when we have some problem with our own intuitive or commonsense notion of literature,»[41] o bien que «[l]iterary theory gets into trouble only when it pretends that the word *literature* can be satisfactorily defined. . . .»[42] Y, por si aún hubiera alguna duda, no faltan declaraciones sumamente radicales como «[t]he theorist should understand that his definitions do not create literature» o «[t]he literary theorist . . . describes and clarifies a reality, but does not create the reality he describes,» que propician la reacción a la que antes se ha aludido.[43] Expulsar la teoría de la esfera de los estudios literarios más bien parece un empeño inútil cuando no una estratagema sutilmente interesada, pues lo único que se consigue con ello es que la carga teórica no sea explícita y cale subrepticiamente en el alumnado, hurtándose así la posibilidad de la confrontación de posiciones y el debate consciente.

Los partidarios de la inespecificidad literaria parten de la premisa de que *la teoría crea el objeto*, lo cual, transferido al campo que nos incumbe, equivale a decir que la teoría literaria crea la

41. Davenport, «Why Theorize about Literature?» 35.

42. Hirsch, «What Isn't Literature?» 26.

43. Hirsch, «What Isn't Literature?» 26 y 27, respectivamente.

literatura.[44] O, más concretamente, que el proceso colectivo de interpretación de una obra la constituye como tal, siendo inconcebible la existencia de ésta sin el poder demiúrgico de aquél.[45] La principal consecuencia de esta drástica modificación de perspectivas es que resulta metafísicamente imposible todo acercamiento bien a la idea abstracta de la literatura o bien a una obra en concreto que se jacte de antiteórico o de «virginal,» por la sencilla razón de que sin teoría o sin apriorismos interpretativos no hay objeto posible. Cabría concebir la teoría literaria como una suerte de *langue* saussureana, esto es, como un instrumento que estructura e impone límites en lo que de otra forma no sería más que un continuo indiferenciado de textos, lo cual da idea inmediata de su indispensabilidad. De hecho, las diferentes conceptualizaciones de la literatura suelen originarse en la intuición por parte de un «experto» de la naturaleza de este fenómeno, intuición que está ahormada por sus convicciones, conocimientos y gustos personales, por la influencia de la cultura y el momento histórico en que vive, por el aparato socio-político y profesional para el que trabaja, en suma, por la visión del mundo que ha recibido. A partir de esta intuición, el «experto» pergeña una definición de literatura que obviamente armoniza con su forma de ser y que, por ello mismo, es parcial, relativa y casi intransferible,

44. Fowler, «Literature,» p. 4: «This is not how theory works, anyway. It is not the case that theory recognizes a pre-existing object or concept and proceeds to formulate the correct (or, at least, a coherent) description of that object. On the contrary, the object or concept is in a very real sense constructed by the theory. So 'Literature' is a different entity depending on what theory constructs the concept. . . .» Aun desprovisto de la rotundidad que Fowler imprime a sus afirmaciones, contamos con un argumento de Paffard que suena casi equivalente: «When it [poetry] is defined by a critic, it reveals the particular views or literary theories he held» (*Thinking about English* 95).

45. Ésta es la tesis básica que Stanley Fish desarrolla en su influyente libro *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard UP, 1980).

siendo su validez sólo aceptada por los que comparten la visión del mundo que la anima, bien por ser éstos contemporáneos de su formulación o por pertenecer a una elite o filiación cultural afín.

No es difícil aportar ilustraciones prácticas que corroboren lo dicho. En lo tocante a la poesía, vemos que para Wordsworth no es sino «spontaneous overflow of powerful feelings»; en un periodo hostil al Romanticismo, en cambio, Ortega y Gasset la concibe como «el álgebra superior de las metáforas»[46]; y aún más recientemente, la «poeticidad» —véase cómo cambia la terminología— es para García Berrio, según vimos, un atributo basado en la estructuración lingüística y en la apelación a los sentimientos del lector. Con todo, lo más interesante de esta llamativa disparidad de criterios es que, juzgando a los tres proponentes en sus respectivas circunstancias, ninguno deja de llevar razón. Acudamos ahora a una escuela como la New Criticism estadounidense, la cual prima el análisis de poemas líricos hasta tal punto que los exhibe —quizá de modo fortuito, sin propósito consciente— como los especímenes literarios más «perfectos» o canónicos. Naturalmente, a la luz de un modelo transicional de la literatura como el que luego propondré, dicha consideración del poema lírico —en el supuesto de que prevaleciera y se universalizara— podría significar un primer paso en la contracción efectiva del ámbito de la literatura. Podemos ver aquí, de manera inequívoca, cómo las concepcions teóricas *a priori* pueden *modificar* la naturaleza del fenómeno que se proponen explicar. Basta, por otro lado, con atender a la colección de tecnicismos que los *new critics* emplean en sus obras críticas. Encontramos términos tales como «maturity,» «coherence,» «irony,» «tension,» «unity,» «harmony,» «complexity,» «artefact,» «object,» «icon,» «urn,» etc., que dan una idea muy clara de la concepción objetual —parnasiana, podría decirse— que Ransom, Tate, Brooks, Warren, Blackmur, Winters, Wimsatt y otros tienen de la literatura. No es que un poema goce *a priori* de «unity» o «complexity» y el

46. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Barcelona: Planeta-Agostini, 1985) 36.

crítico cumpla con señalarlo, sino que tal crítico instila en aquél estas características con sólo mencionarlas en el acostumbrado contexto de autoridad académica.

No es extraño, pues, que de las facultades «constructivas» del pensamiento literario pueda inferirse la inexistencia de la literatura como realidad objetiva y ateórica. Así lo declara Fowler —«My position is that 'Literature' cannot be assumed to exist»[47]— ratificando su posición al privar al hecho literario de cualquier especificidad lingüístico-formal que pudiera tener según las aproximaciones a este fenómeno de, por ejemplo, Roman Jakobson o Samuel R. Levin.[48] La construcción de la idea de literatura es un proceso social fuertemente condicionado por el sistema ideológico, político y económico de una determinada comunidad. En este sentido, el propio Fowler da noticia de alguno de los pasos que se dieron en Gran Bretaña en torno a los años cuarenta del siglo XX con el fin de establecer un concepto de literatura —uno de entre otros muchos— que resultara adecuado a los intereses de una elite social e ideológica. En primer lugar, sostiene Fowler, se culminó la incorporación de los estudios literarios al sistema educativo, revistiéndose dichos estudios de una función nacional y espiritual ya prefigurada por Matthew Arnold al hablar de la literatura como posible sustituto de la religión; acto seguido, se procedió a fijar un canon o una «gran tradición,» según el célebre título de F. R. Leavis, y, por último, se asistió al apogeo de los métodos intrínsecos derivados de la New Criticism.[49] Estas directrices consolidaron la

47. Fowler, «Literature» 10.

48. Roman Jakobson, «Closing Statement: Linguistics and Poetics,» *Style in Language*, ed. Thomas Sebeock (Cambridge: The MIT Press, 1960) 350-77, y Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry* (The Hague: Mouton, 1962).

49. Fowler, «Literature» 11; véase también el célebre capítulo «The Rise of English» del volumen *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1983) 17-53, de Terry Eagleton, en donde se esboza el proceso de constitución de la literatura inglesa y su crítica desde el siglo

concepción objetual ya referida de la obra literaria —recuérdense los títulos de libros renombrados como *The Well-Wrought Urn* de Cleanth Brooks o *The Verbal Icon* de William K. Wimsatt y Monroe Beardsley— y, según el propio Fowler, convirtieron la literatura en inaccesible al análisis ideológico, basando todo su estudio en consideraciones estructurales políticamente asépticas.[50] Para este autor, en suma, no existe una esencia literaria genérica: hay textos literarios, pero no «literatura.» Esta aparente paradoja tiene fácil resolución si contamos con que, a su juicio, un poema, un texto dramático o una pieza narrativa *no comparten nada desde un ángulo estrictamente formal*. Son entre sí tan diferentes como pudieran serlo las instrucciones para utilizar una cafetera exprés, el texto de un parte meteorológico o una carta de amor. No hay nada en su organización lingüística que los englobe en una única categoría textual llamada *literatura*. A Fowler se le antoja inútil, por ello, seguir buscando el común denominador formal de dicha categoría. En todo caso, lo que vincula a los textos que en ella conviven es un sistema de convenciones socio-culturales que insisten en presentárnoslos como miembros de una clase unificada y coherente. La literatura es, por tanto, una *valorized category*, una especie de receptáculo vacío —pero muy bien promocionado ante la sociedad— en que cada época o cultura coloca y distribuye una serie de textos que, de un modo u otro, sirven sus intereses. Como ya he afirmado en parágrafos previos, el mejor antídoto contra una visión hipostasiada de la

---

XVIII hasta William Empson, haciéndose hincapié en el papel de estas disciplinas como instrumentos de intervención ideológica.

50. Roger Fowler, *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism* (London: Batsford, 1981) 124-25: «I assume that linguistic-stylistic theories of the arch-formalistic Jakobsonian kind, which attempt to set off literature as a special non-referential, non-interpersonal, and non-metalinguistic mode of writing, are nothing but naive contributions to the bourgeois conspiracy to make literature inaccessible to ideological analysis and thus inaccessible to readers outside the traditional cultural elite, and must therefore be rejected.»

literatura de corte abstracto y atemporal es el relativismo que surge de inquirir históricamente la evolución de este fenómeno.

De acuerdo con las posiciones críticas de los partidarios de la inespecificidad literaria, si la literatura no tiene existencia objetiva —al menos como puede tenerla un compuesto químico o un ejemplar entomológico— su condición de tal dependerá sólo del consenso de los lectores, arbitrariamente modelado por una minoría dominante sin la menor referencia a la estructura intrínseca de este fenómeno. En un artículo de 1971, Richard Ohmann definía la literatura como contrato entre emisor y receptor, como «a discourse whose sentences lack the illocutionary force that would normally attach to them,»[51] proporcionando con esta interpretación la base pragmática del privilegio literario que más tarde comentaré. No obstante, Ohmann extrema sus posiciones en un ensayo de 1978 y, con un perceptible toque de cinismo, describe los condicionantes que en los Estados Unidos dan origen a una obra narrativa de éxito, basando la pérdida de fuerza ilocutiva en factores sociales deliberados y no en las propiedades puramente «literarias» de la obra en cuestión.[52] En primer lugar, sopesa la influencia del mercado en la elección de su objeto de análisis —es decir, el proceso de «fabricación» de una novela así reconocible por los lectores— encontrando oportuna tal elección, ya que, si de poesía se tratara, habría de acudir a otros mecanismos diferentes por la despreciable influencia del mercado en la constitución del género poético. Seguidamente, explora los condicionantes referidos concluyendo que, para la aceptación de una novela y su entrada con buen pie en los circuitos comerciales, es menester que en el mismo momento de su publicación —o a lo sumo en el plazo de dos semanas— un pequeño grupo

---

51. Richard Ohmann, «Speech Acts and the Definition of Literature,» *Philosophy and Rhetoric* 4.1 (1971): 14.

52. Richard Ohmann, «The Social Definition of Literature,» *What Is Literature?* 89-101; véase también Charles Altieri, *Act and Quality: A Theory of Literary Meaning and Human Understanding* (Amherst: U of Massachusetts P, 1981) 308-31.

de individuos influyentes desde un ángulo cultural dé en adquirirla y recomendar su lectura. Esta circunstancia, que puede ser casi aleatoria, desencadena un proceso económico de inmensas proporciones que ordinariamente culmina en la venta de los derechos de autor con fines cinematográficos. Para disminuir la tasa de aleatoriedad del primer paso, las editoriales recurren a las reseñas de revistas como la *New York Times Book Review*, obteniendo espacio editorial mediante procedimientos que, al decir de Ohmann, resultan tan inconfesables como efectivos. Naturalmente, si aplicamos este mismo razonamiento —aun cambiando lo mucho que hayamos de cambiar— a distintas épocas históricas, nos encontramos con que el canon de la literatura inglesa, por ejemplo, se ha constituido al dictado de intereses sociales e ideológicos de minorías y sin la menor atención a la «calidad» intrínseca del hecho literario, la cual, por otra parte, no parece más que una entelequia. He aquí, pues, una especie de confirmación oblicua de la inespecificidad literaria: si la literatura es en cada instante lo que conviene que sea, *nunca será nada en concreto.*

Para concluir este apartado, cumple adoptar una postura de cierto equilibrio. Me parece oportuna, en el ámbito docente, la desconstrucción y crítica de las definiciones del fenómeno literario basadas en el «sentido común» y en la confusión de un estado de cosas convencional y, por ello, coyuntural y mutable con otro de carácter permanente y necesario. Estimo que la concepción no específica de la literatura debe actuar como elemento corrector que nos inmunice ante los excesos y enormidades del sentido común, ante la confianza ilimitada de que no hay más realidad que la aprehendida mediante el concurso de la intuición ateórica, la cual puede encubrir intereses más o menos admisibles. Pero, en cualquier caso, creo que es viable la superación de la dicotomía entre la especificidad y la inespecificidad de la literatura mediante un modelo transicional de este fenómeno que deje atrás no sólo las oposiciones binarias sino también el marco conceptual que las acoge. A concretar esta propuesta van dirigidas las páginas que siguen.

III

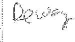
Tras las novedades epistemológicas introducidas por el post-estructuralismo, a nadie le puede caber duda de que el juego de las oposiciones binarias —tan beneficioso para las humanidades y la filología en la primera mitad del siglo XX— ha perdido razón de ser y predicamento intelectual al mismo ritmo que lo ha hecho la concepción específica de la literatura, su tenaz aliada por afinidades metodológicas y casi diría yo que por temperamento científico. Hoy se imponen modelos *liminales* de la realidad que, surgidos del campo de la filosofía y la antropología, se han adaptado con rapidez a los estudios filológico-literarios. En nuestro país, por ejemplo, los utiliza el profesor Aguirre Dabán para superar la oposición clásica entre las nociones de «canon» y «margen,» y para explorar aspectos genéricos, simbólicos y estructurales de la convergencia entre literatura y cultura.[53] Su utilidad se extiende, sin embargo, a la indagación de todo territorio en que convivan sistemas distintos sin solución neta de continuidad, ocasionando, por ello, zonas grises, confusas, altamente creativas y polémicas. Así pues, el concepto de «marginalidad» contrasta con el de «liminalidad»; el de oposición binaria con el de polaridad transicional; la idea de cambio abrupto o cualitativo con la de cambio gradual o cuantitativo; y así sucesivamente.

En esencia, el apartado previo ha girado en torno a la presentación y crítica de las tres oposiciones que, a mi juicio, han estructurado la visión humanística y tradicional del fenómeno literario, a saber, la de «literatura» frente a «no literatura,» la de «literatura» —replanteada como «prosa» por las razones antes expuestas— frente a «poesía» y la de «buena» literatura frente a «mala» literatura. A ellas cabe añadir una cuarta oposición entre «especificidad» e «inespecificidad» literaria, mediante la que se esboza un plano a

53. Véase Manuel Aguirre, Roberta Quance y Philip Sutton, *Margins and Thresholds: An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies* (Madrid: The Gateway Press, 2000).

gran escala del campo de estudios en el que nos movemos y que, por tanto, no pertenece estrictamente a este sistema sino que está por encima de él. Según suelen concebirse, es innegable, además, que estos pares antagónicos forman a su vez los miembros de nuevas oposiciones, tal y como se desprende de la tensión generada por el entrecruzamiento de criterios descriptivos —primera oposición— y valorativos —tercera oposición— al que recurren críticos como Paffard para definir la literatura. Pues bien, creo que *todas* estas oposiciones pueden y deben ser interpretadas con criterios explícitamente transicionales, en especial la oposición generatriz de «literatura» frente a «no literatura.»[54] En todas ellas se descubre una gradación entre sus miembros que nos permite cuestionar el tratamiento binario que tradicionalmente se les otorga.

Es éste un modelo de la literatura básicamente cuantitativo y no cualitativo, pudiéndose, por tanto, considerar análogas las nociones de especificidad cuantitativa y transicionalidad. Así pues, los textos literarios no serían esencialmente distintos de los no literarios, sino que en ellos se produciría más bien una intensificación de cualidades que en absoluto son ajenas al resto de usos lingüísticos. No hay, por consiguiente, un punto exacto de ruptura en que lo blanco se torne negro y viceversa, ni un componente específico cuya adición o subs-



54. Pueden encontrarse rudimentarios antecedentes de este modelo transicional en Edward Stankiewicz, «Poetic and Non-Poetic Language in Their Interrelation,» *Poetics: Papers Read at the First International Conference of Work-in-Progress Devoted to the Problems of Poetics*, ed. Donald Davie y Kasimierz Wyka (The Hague: Mouton, 1961) 13-14, y en W. W. Robson, «The Definition of Literature,» *The Definition of Literature and Other Essays* (Cambridge: Cambridge UP, 1982) 4. Es curioso que desde posiciones netamente formalistas —Stankiewicz— o desde lo que podríamos llamar *genteel humanism* —Robson— se insista en la existencia de continuidad entre el polo literario y el no literario del lenguaje. Ninguno de los dos, sin embargo, exprime las posibilidades de tal intuición: el primero sólo define este continuo mediante rasgos formales derivados de la función poética de Jakobson, mientras que el segundo se limita a mencionar su existencia de pasada, sin ningún desarrollo explícito.

tracción sin matices dé o quite al lenguaje cualidades «literarias.» Lo que sí tenemos es un continuo transicional, un territorio perfectamente transitable que conduce sin cesuras de uno a otro polo. De aquí surge mi preferencia por hablar de *polaridad* para aludir a los sistemas cuantitativos, reservando el término de *oposición* para aquellos que se constituyen binariamente. Acudiendo al vocabulario de la lógica matemática, cabría calificar a los primeros de *analógicos* y a los segundos de *digitales*, pues aquéllos siempre admiten la existencia de infinitos estados entre dos estados específicos y éstos no.

Por su propia naturaleza, no hay en el modelo transicional de la literatura que aquí se expone un punto de inflexión cualitativa, sino que éste se elige de modo singularmente arbitrario por un individuo, una escuela, una elite cultural o un periodo. Es a esto a lo que me refería cuando, en el apartado anterior, hablé de la literatura como de un receptáculo vacío, en el que cada quien con poder de hacerlo colocaba un conjunto de obras, establecía un común denominador entre ellas elevando a la categoría de universales y definitivos una serie de rasgos, y las llamaba precisamente *literatura*. Es obvio, sin embargo, que los extremos o polos de este continuo transicional —por ejemplo, los sonetos de Shakespeare y un parágrafo extraído de un manual de informática— rara vez sufren contestación, pero, a medida que nos acercamos a su hipotético centro, la indefinición crece de forma exponencial.

A mi entender, el modelo que he llamado analógico tiene la virtud de adaptarse con mucha mayor facilidad a la evolución del concepto de la literatura y al inevitable relativismo histórico y cultural de éste. En efecto, al no existir en dicho modelo un punto de ruptura establecido *a priori* y con vocación de vigencia universal, caben en él distintas visiones —diacrónicas, por ejemplo— del fenómeno literario. Se trata, sin duda, de un modelo científicamente más débil y dotado de menor capacidad de resolución que el modelo binario. Su uso requiere un cambio de mentalidad y de terminología, ya que los textos dejan de ser literarios o no literarios, *tout court*, para convertirse en *más* o *menos* literarios, o, en otras palabras, para

ordenarse a lo largo de un continuo transicional sito entre dos extremos que únicamente son referencias convencionales. Se me antoja, sin embargo, que es éste un modo más realista —o al menos más humilde— de concebir la literatura, y también más fiel a la percepción que, a escala histórica, se ha tenido de este fenómeno.

Un modelo transicional de la literatura ha de fundarse inherentemente en la presencia, combinación e intensificación de una serie de rasgos. Como paso previo, pero en modo alguno ocioso, cabe advertir que el hecho literario es un fenómeno irrenunciablemente lingüístico y, aún más, textual. Esta afirmación podría parecer supeflua por exponer lo obvio; conviene, sin embargo, tomarla como punto de partida, pues suele darse por supuesta con demasiada facilidad, ignorando las directrices de método que de ella se derivan. Si no somos conscientes del medio lingüístico, podemos caer en el error de concebir la obra de arte verbal como un simple vehículo transparente, prestando atención sólo al mundo que ella denota, según es costumbre de la crítica extrínseca más proclive a incurrir en la falacia mimética formulada por los *new critics*. Podría compararse tal actitud con la de un supuesto lingüista que, en lugar de atender a la estructura y función de un sintagma nominal, sólo se interesara por la condición extralingüística de la entidad a que éste se refiere. La especificación textual tampoco es superflua, particularmente desde la perspectiva del método de análisis, ya que la aproximación textual e intrínseca al hecho literario —que se remonta a los estudios retórico-poéticos de Aristóteles y llega en el siglo XX hasta el formalismo ruso, la estilística, la New Criticism y el estructuralismo literario— ha sido paradójicamente la base principal de las gramáticas textuales, orientación lingüística que tanto iluminó en décadas pasadas el acercamiento verdaderamente empírico a la literatura.

Admitir que el fenómeno literario tiene naturaleza lingüística y textual es un primer paso, pero ello no distingue tal fenómeno ni esencial ni transicionalmente del resto de mensajes verbales que de continuo se emiten y se reciben en cualquier comunidad cultural. Por lo tanto, es preciso añadir una especificación complementaria que dote a la literatura de alguna suerte de entidad propia. Cabe decir,

pues, que la obra literaria es un producto lingüístico-textual «privilegiado,» y que tal privilegio —verdadera base de la polémica entre los partidarios de la especificidad y de la inespecificidad de la literatura— se cifra en la capacidad que tal obra tiene de llamar la atención del lector común y de atraer el estudio y el análisis del lector especializado con mayor insistencia que los innumerables mensajes de índole utilitaria producidos continuamente. O dicho en otros términos, se trata de responder a la cuestión de por qué se eligió el discurso literario —y no, por ejemplo, el periodístico o el científico— para llevar a cabo la sutil intervención social entrevista por Matthew Arnold en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, a la hora de descubrir de dónde procede tal capacidad de atraer la atención sobre sí mismo, desplazando la mera función comunicativa, encontramos multitud de causas que cubren un campo amplísimo y deben, por consiguiente, ser sistematizadas. Para ello, me serviré de los tres sectores básicos de la semiótica —semántica, sintaxis y pragmática— de modo semejante a como Abrams tácitamente los emplea en su clasificación de los diversos tipos de teoría crítica vigentes a lo largo de la historia del mundo occidental.[55] Es obvio que los intentos que se han llevado a cabo para caracterizar la literatura mediante *un solo tipo* de causas adolecen —como podremos ver— de parcialidad y han de enfrentarse con numerosos contraejemplos que invalidan sus conclusiones.

Las propiedades semánticas que contribuyen a la ordenación de un continuo de textos entre el polo literario y el no literario radican en la naturaleza de sus referentes y se relacionan, claro está, con la función mimética que Abrams examina en *The Mirror and the Lamp*. Esta hipótesis nos enfrenta con los problemas suscitados en torno a la dicotomía entre realidad y ficción que han sido objeto de estudio y polémica al menos desde la *Poética* de Aristóteles. El mundo representado por una obra literaria se crea a medida que avanza su desarrollo y, al no preexistir a ésta, no se halla sujeto a verificación empírica, sino que ha de aceptarse como tal. No quiere decir esto que

55. Abrams 3-29.

la semiosis literaria sea «creativa» y la semiosis «ordinaria» meramente «representativa.» Ambas actualizan, en mayor o menor grado, las potencias constructoras del lenguaje. Si Imlac en *Rasselas* aconseja la selección de los rasgos ideales del tulipán y no su minuciosa pormenorización con el fin de universalizar la mímesis literaria (el poeta, nos dice, «does not number the streaks of the tulip»), lo mismo ocurre, digamos, en los medios periodísticos, incluso en los que, por su presunta seriedad, no parece introducirse mediación alguna entre el suceso y su plasmación lingüística. El solo proceso de selección de los acontecimientos (nada es intrínsecamente «noticiable» sin el soporte de una determinada estructura ideológica) puede llegar a constituir un mundo ficticio sin más contacto con la realidad que el representado por una novela de corte realista. Por todo ello, la ficción no parece un rasgo que, en sí mismo y categóricamente, pueda conferir especificidad al fenómeno literario, y así lo afirma Mary Louise Pratt cuando demuestra que la conversación ordinaria está llena de actos de habla ficticios, tan inmunes a las condiciones de propiedad comunicativa como cualquier poema lírico, y que obviamente *no son literatura*.[56] Podría, pues, decirse que la caracterización del fenómeno literario requiere la presencia de cierto grado de ficcionalidad, siendo este atributo una condición necesaria pero en modo alguno suficiente.

Un texto cualquiera puede representar mundos reales, ficcionales verosímiles y ficcionales no verosímiles, como lo hacen, respectiva y convencionalmente, un acta de una Junta de Facultad, una novela realista y un relato como *Sir Gawain and the Green Knight*.[57] Podría pensarse, pues, que una novela histórica, aun siendo un hecho literario, no se ajusta a las características semánticas apuntadas por

56. Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana UP, 1977) 90-92.

57. Confío en que, a estas alturas, las palabras «real» o «realidad» no hayan quedado en exceso desprestigiadas y aún puedan utilizarse en estas reflexiones —aun apelando a su significación intuitiva— cuando no se requiera un grado considerable de exactitud ontológica.

denotar un mundo verdadero al margen de toda invención. No obstante, esto no es cierto, pues lo ficticio y la estilización del hecho real se asocian tradicionalmente a lo literario y constituyen licencias muy apreciadas por autores de todo tiempo y ámbito cultural. Aun en el caso de la novela histórica más escrupulosa con el dato objetivo, no puede evitarse la manipulación cualitativa y cuantitativa de, por ejemplo, las conversaciones, ni tampoco la representación de pensamientos y actitudes que no son verosímilmente accesibles sino sólo conjeturables.[58] Imaginemos una novela que siguiera punto por punto la vida de un individuo real, narrando únicamente los acontecimientos observables, eliminando los de acceso inverosímil y sin permitirse la más mínima desviación. A mi juicio, la cualidad literaria se vería relegada a un plano secundario, cediendo el paso a la crónica, al tiempo que la intención estética sería suplantada por la intención informativa en sus múltiples versiones. De este modo, la lectura satisfactoria de una obra literaria requiere la consideración simultánea de un número variable de datos como ciertos en el mundo ficcional y como falso o, al menos, como no pertinente en el mundo empírico. Es precisamente esta actitud compleja y dual que ha de mantener el lector lo que dota al hecho literario de la capacidad antes apuntada de llamar la atención, de producir extrañeza.

Desde un punto de vista sintáctico, esto es, desde lo que para Abrams son consideraciones críticas de carácter objetivo, los rasgos que permiten la organización del continuo entre literatura y no literatura se hallan en la estructuración lingüística del mensaje, la cual se concreta en todos sus niveles, tanto en el semántico-intensional y léxico, como en el morfosintáctico y fonético-fonológico. A estas particularidades sintácticas se referían los formalistas eslavos

58. Según Käte Hamburger, una de las marcas fundamentales de la narración ficcional —aparte del uso del pretérito épico— es la presencia de verbos de *inner consciousness*, es decir, de aquellos que introducen la reproducción del pensamiento de los personajes o indican el acceso a sus mentes (véase *The Logic of Literature*, trad. de Marilynn J. Rose [Bloomington: Indiana UP, 1973] 316).

al hablar de la especificidad literaria, basándose en ellas el concepto de la desautomatización perceptiva u *ostranenie* que permite atraer la atención del lector hacia el mensaje mismo en virtud de la nueva visión que éste presenta del mundo denotado. Muchas son las propuestas que se hicieron en décadas pasadas para explicar la estructuración sintáctica del texto literario, pero ninguna goza de asentimiento universal.[59] Según Lázaro Carreter, por ejemplo, la literatura pertenece a la categoría de los mensajes literales (conjuros, refranes, máximas, etc.), o sea de aquellos que han de reproducirse siempre en los mismos términos para que cumplan sus funciones, siendo la estética la función típicamente literaria.[60] No debemos olvidar, sin embargo, que esta constricción tan típica de la literatura se da también en otros dominios, aparentemente remotos, como el de la publicidad, siendo de nuevo Mary Louise Pratt quien insiste en lo imposible que resulta distinguir mediante atributos formales los actos de habla literarios de los que no lo son. En efecto, todo el capítulo segundo de su libro *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* se encamina a demostrar que la falacia de un discurso literario estructuralmente distinto del habla ordinaria sólo puede sostenerse merced a un desconocimiento total de las propiedades de esta última.[61] A su entender, la poética formalista se encierra hasta tal punto en el estudio de los textos tradicionalmente reputados de literarios que es incapaz de ver que las propiedades de éstos también se dan en el habla corriente.

En el ámbito de dicha poética formalista, la propuesta clásica sobre la estructuración interna del texto literario y, en especial, del poético pertenece a Roman Jakobson y se complementa con las

59. Estudiosos como Fowler, a quien vengo citando, concluyen que esta falta de asentimiento sobre unos atributos presumiblemente objetivos es índice de su esterilidad en la definición de la literatura.

60. Véase Fernando Lázaro Carreter, «El mensaje literal,» *Estudios de lingüística* (Barcelona: Crítica, 1980) 149-71.

61. Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* 38-78.

aportaciones posteriores de Samuel R. Levin.[62] Para el primero de ellos, el lenguaje cumple las funciones emotiva, conativa, referencial, fática, metalingüística y poética, según el mensaje se oriente hacia el emisor, el receptor, el contexto, el contacto, el código o hacia sí mismo, respectivamente. La orientación hacia el mensaje como tal, propia de la función poética, se obtiene porque el principio de equivalencia, cuyo dominio es el eje paradigmático postulado por Saussure, se desplaza al eje sintagmático concediendo así motivación formal y estética a emisiones verbales que de otro modo serían puramente referenciales u ordinarias. Tal desplazamiento del principio de equivalencia crea las correlaciones prosódicas (rima, ritmo, aliteración, etc.), las morfosintácticas (paronomasia, anáfora, etc.) y las semántico-intensionales y léxicas (tropos e imágenes) que realzan el discurso de la literatura, oponiéndolo al discurso comunicativo utilitario.

Levin, por su parte, aprovecha las reflexiones de Jakobson y propone la teoría de los *couplings* o emparejamientos, los cuales se dan cuando elementos lingüísticos equivalentes aparecen en posiciones sintagmáticas equivalentes o en posiciones convencionales así mismo equivalentes, como son las creadas por el metro y la rima. Dichos elementos pueden pertenecer a paradigmas lingüísticos posicionales también llamados de tipo I o a paradigmas engendrados por criterios extralingüísticos que se conocen como paradigmas de tipo II o naturales. La verdadera característica del texto poético es la existencia de *couplings* entre elementos simultáneamente integrados en paradigmas posicionales y naturales, mientras que en los mensajes ordinarios sólo se dan *couplings* entre los elementos de los paradigmas posicionales, careciendo por ello mismo de relieve formal y estético. Las restricciones que pesan sobre los *couplings* poéticos son muy fuertes, ya que los elementos vinculados han de proceder al mismo tiempo de paradigmas posicionales y naturales. Esta circunstancia da una

62. Jakobson, «Closing Statement: Linguistics and Poetics,» y Levin, *Linguistic Structures in Poetry.*

gran coherencia al texto poético y facilita, según Levin, su permanencia en la memoria del lector, lo cual permite su reproducción literal enlazando así con la teoría de Lázaro Carreter antes esbozada.

La ampliación gradual del objeto de estudio de la lingüística en los años setenta y ochenta ha suscitado una mayor atención hacia los aspectos pragmáticos del lenguaje. Este interés por el contexto pragmático de la comunicación ha prendido en el campo de la teoría y la crítica literarias en donde, a su vez, se han producido aportaciones de alcance.[63] Y no es vana tal inclinación por la pragmática del discurso literario, ya que, desde esta disciplina, se ha contribuido muy especialmente a la reflexión sobre la especificidad de la literatura; aún más, es en este terreno en donde confluyen y finalmente producen el efecto oportuno las fuentes de privilegio semánticas y sintácticas hasta ahora descritas. Este campo de estudio obviamente coincide con el que Abrams denomina de igual forma; nótese, sin embargo, que este historiador de la crítica sitúa al lector en el primer plano de las teorías pragmáticas de la literatura, mientras que mi planteamiento es más comprensivo, porque tanto el lector de la obra como su autor —los dos usuarios del signo— comparten en pie de igualdad esta posición de preeminencia. Podríamos decir que la aproximación al hecho literario desde el ángulo de la pragmática semiótica incluye tanto los aspectos expresivos de la literatura analizados por Abrams como los estrictamente pragmáticos según su propia formulación.

En primer lugar, debemos advertir que el marco de emisión y recepción de la obra literaria es asimétrico y unilateral. El emisor

63. Es fundamental a tales efectos la ya citada monografía de Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, aunque su tesis básica sea diluir el territorio de la literatura en el del lenguaje ordinario por no encontrar razones objetivas que diferencien aquélla de éste. A su juicio, la literatura pertenece a una clase de actos de habla a la que también concurren otros enunciados lingüísticos que nunca se han tenido por literarios.

«dirige» un mensaje al receptor, pero éste no goza de la posibilidad que le brinda la comunicación ordinaria de intercambiar funciones, pudiendo así responder en pie de igualdad. Debe contentarse con expresar su opinión por medio de reseñas o, en el caso del lector no profesional, aceptando o rechazando el libro de que se trate u otras obras del mismo autor. Ninguna de estas actitudes es en puridad una respuesta y, por ello, resulta difícil que el mensaje literario llegue a ser un acto de comunicación dialógica plenamente satisfactorio. Esto es así porque la reacción del receptor no abre la posibilidad de una modificación *inmediata* del discurso del emisor, ya que las obras literarias se hacen públicas por lo general —salvo humoradas *à la* Juan Ruiz— como productos plenamente clausurados y con la intención de que perduren en los mismos términos en que fueron concebidas, tal y como se vio al referirnos al mensaje literal. Según Pratt, el público literario —al igual que el oyente de una anécdota referida en el marco de una situación verbal ordinaria o al espectador de un monólogo humorístico— renuncia voluntariamente a la reversibilidad típica del diálogo, pero, a modo de compensación, adquiere el privilegio de juzgar el papel de quien ha monopolizado el uso de la palabra.[64]



Por otra parte, el texto literario, entendido como acto de habla, posee propiedades muy curiosas. Al hacer referencia a un mundo esencialmente ficcional,[65] comparte ciertos rasgos de las actividades lúdicas. El acto que se realiza al componer, por ejemplo, una narración es totalmente parásito, remeda un acto de habla real pero carece de fuerza ilocutiva, es decir, de la capacidad que tiene el lenguaje para lograr un fin concreto, fin unido a dicho acto por una



64. Véase el apartado «On Being an Audience» de *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* 100-16.

65. Según la llamada ley de máximos semánticos, para que un determinado mundo pueda considerarse globalmente ficcional basta con que lo sea *uno solo* de los elementos que lo constituyen; véase Tomás Albaladejo Mayordomo, *Semántica de la narración: la ficción realista* (Madrid: Taurus, 1992) 52-63.

relación reconocible de causa y efecto.[66] Si leemos en una novela como *Ulysses* que Dublín es destruido por un terremoto jocosamente provocado por una lata de galletas, no se nos ocurre buscar secuelas reales de tal cataclismo en nuestra primera visita a esta ciudad. Pero tampoco despreciamos a Joyce por su intento de deslizar en la obra una falsedad tan evidente; antes bien, *jugamos a creérnoslo*. Por un lado, la destrucción de Dublín no provoca la lógica reacción de pánico y horror; por otro, nos complace admitir que tal catástrofe se produce para seguir disfrutando de la obra —y, en este caso concreto, del genio paródico de Joyce— en una suerte de *willing suspension of disbelief* perfectamente controlada.

La falta de fuerza ilocutiva en el hecho literario es también responsable de su dudosa utilidad inmediata y directa. Estamos habituados a oír que la poesía panfletaria, por ejemplo, no entra en el campo de la literatura. En ocasiones, esta afirmación puede simplemente denunciar la carencia de una mínima voluntad de forma; pero, por lo común, indica que un determinado texto se emitió mediante un acto de habla real y con fuerza ilocutiva plena, pues quien lo produjo tenía la intención de obtener una reacción inmediata de sus receptores. Si tras la lectura de un supuesto poema incitando a la revuelta un campesino inglés del siglo XIV toma las armas y se rebela contra su señor feudal, podemos decir que se han dado uno de estos dos factores: (a) el poema no es tal poema, puesto que se ha emitido en virtud de un acto de habla real con todos los requisitos para ser satisfactorio, y se trata, pues, de una simple incitación a la revuelta prestigiada mediante los atributos intratextuales acostumbrados de las obras literarias y, más específicamente, de las poéticas (rima, metro, figuras de dicción, figuras de pensamiento,

66. Véase a este respecto Richard Ohmann, «Speech Acts and the Definition of Literature»; para una crítica de la caracterización de la literatura por su falta de fuerza ilocutiva, véase Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* 89-99, y Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard UP, 1990) 81-89.

etc.) que, como puede verse, por sí solos no significan nada a la hora de definir el hecho literario; (b) el campesino ha realizado una lectura deficiente del poema y, con toda ingenuidad, ha tomado por verdadera la fuerza ilocutiva imitada. En tales casos, y aun a riesgo de incidir en una polémica nunca resuelta por entero, la literatura parece haber cedido ante la comunicación verbal ordinaria.

Desde la concepción no específica del fenómeno literario se proclama, según vimos, que el único privilegio que aquél posee es el concedido por el consenso social. De esta forma, si los sonetos de Shakespeare —y con este ejemplo apuntamos al corazón mismo del canon tradicional de la literatura inglesa— son monumentos literarios es porque una tradición de lectores, reputados por entendidos en la materia, así lo admite, difundiéndose tal opinión en la masa social que acaba por sancionar la condición literaria de estos sonetos de modo transitorio o definitivo. El privilegio adscrito a una porción de discurso puede proceder, en efecto, del consenso social, pero éste no es enteramente arbitrario, sino que se asienta en la ya mencionada capacidad, propia de la literatura, de atraer la atención hacia sí misma. A su vez, dicha capacidad está motivada por una combinación de las características semánticas, sintácticas y pragmáticas antes expuestas, características a las que cabe atribuir un suficiente margen de verificabilidad.

Después de todas las consideraciones anteriores, puede decirse que la obra literaria —entendida como elemento integrante de la literatura en su acepción de *corpus* o canon— es un fenómeno lingüístico-textual cuyo privilegio radica en llamar la atención hacia sí mismo con independencia del mundo que denota. Tal privilegio tiene su origen en el consenso social, que, lejos de ser arbitrario, se apoya en causas semánticas (la creación de un mundo ficcional), sintácticas (la conversión del lenguaje en un medio opaco de vocación estética) y pragmáticas (la liquidación de la fuerza ilocutiva del acto de habla literario). Resulta, pues, evidente que, si la «literaridad» de un fragmento de discurso depende de tres tipos de causas y éstas no son absolutas sino que cada una de ellas admite gradación, sus combinaciones originan un modelo literario de índole

transicional, denominación con la que quiere darse a entender que dicho modelo no posee un punto en el que bruscamente tenga lugar la ruptura entre el discurso literario y el discurso no literario. Como hemos visto, Pratt despliega suficientes argumentos como para demostrar que la literatura no es objetivamente diferenciable del habla ordinaria mediante *un solo tipo* de atributos tomados separadamente. Ni la ficcionalidad distingue *per se* la literatura, pues hay actos de habla no literarios que son plenamente satisfactorios pese a no garantizar la verificación empírica del estado de cosas que expresan; ni la especial disposición interna del mensaje produce un rotundo efecto delimitador, ya que, por ejemplo, el discurso de la publicidad participa intensamente de la función poética de Jakobson y de otros procedimientos afines; ni tampoco la especial estructuración del contexto comunicativo que se da en el fenómeno literario es privativo de éste. Por lo que aquí abogo es por una caracterización de la literatura que tenga en cuenta todas estas propiedades y sus posibles gradaciones y combinaciones, ya que en éstas puede precisamente originarse la atribución de naturaleza literaria a un determinado texto, así como la estructura del canon de una literatura nacional, canon que se dispone en torno a un núcleo de obras indudablemente «literarias,» con fuerte acumulación de criterios distintivos de carácter semántico, sintáctico y pragmático, y cuya especificidad se diluye a medida que las obras se van dispersando hacia la periferia por no concurrir un número suficiente de características dotadas de capacidad de discriminación. Naturalmente, este modelo podría representarse de forma tridimensional con el concurso de tres ejes de coordenadas, uno semántico, otro sintáctico y un tercero pragmático. El punto que se genera al confluir las «magnitudes» de cada eje en el espacio señalaría con bastante exactitud la posición —central o periférica— de una determinada obra en el canon de la literatura de un país según criterios estrictamente de «literaridad» y no de «calidad.»

Creo que con esta configuración del hecho literario es fácil dar acomodo a lo que Wellek llamaba «[a]ll these distinctions between literature and non-literature which we have discussed —organization, personal expression, realization and explotation of the medium, lack of practical purpose, and, of course, fictionality. . . .»[67] Bastaría una breve reflexión para asociar estos elementos con cada uno de los tres ejes que se proponen, pudiendo hacerse lo mismo con otras ideas análogas extraídas de la tradición estética más respetable, como las que el propio Wellek menciona: «'unity in variety,' 'disinterested contemplation,' 'aesthetic distance,' 'framing,' 'invention,' 'imagination,' 'creation.'»[68] También con una breve reflexión podría justificarse el porqué del lugar que una obra ocupa en el canon. Tomemos los sonetos de Shakespeare, a los que antes ya me he referido, y apliquémosles los criterios ideados. La primera dificultad es de orden universal e insoslayable: dicha aplicación descansa sobre factores interpretativos como, por ejemplo, establecer si el mundo de los sonetos es enteramente ficcional o si se trata de la mera estilización de una experiencia auténtica ligada a un aquí y ahora específico; o bien determinar si se pretende influir en el receptor con dichos sonetos o si éstos simplemente se adhieren a unas pautas convencionales de composición lírica o de queja amorosa. Con todo, la nutrida combinación de ingredientes semánticos, sintácticos y pragmáticos de que hacen gala estos sonetos nos permite explicar su tradicional adscripción literaria. Lo mismo sucedería con *Paradise Lost*, por ejemplo, si bien en esta circunstancia la ficcionalidad de la composición épica parece quedar aún más a salvo que la del poema lírico. La aplicación de estos instrumentos, sin embargo, me mueve a inquirir qué lugar en el canon *literario* le corresponde a *Areopagitica* o a *The Journal of the Plague Year*, a los escritos de Burke, Berkeley, Gibbon, o a una obra contemporánea como *In Cold Blood*, etc. Centrémonos en el admirable discurso de Milton en pro de su libertad de expresión. Desde el punto de vista del referente, cabe decir que *Areopagitica* tiene un bajo índice de ficcionalidad en comparación con la épica religiosa del propio Milton. Pero es en el campo de las relaciones pragmáticas que establecen los usuarios de

67. Wellek y Warren, *Theory of Literature* 27.
68. Wellek y Warren, *Theory of Literature* 27.

este discurso en donde las aspiraciones de literaridad serían inferiores; en efecto, *Areopagitica* tiene un fin inmediato y, al decir de la crítica, se planteó para modificar una situación concreta creada en Inglaterra por la Licensing Order de 1643, tan lesiva para los escritores independientes. Desde un ángulo sintáctico, cabe decir que *Areopagitica* goza de una minuciosa estructuración verbal, pero el fin último de dicha estructuración no parece ser convertir al lenguaje en un medio opaco de vocación estética, sino que más bien se recurre a los métodos composicionales de la retórica —esto sí, con suma perfección— para dar curso a las inclinaciones pragmáticas de este texto miltoniano. Atendiendo a lo dicho, *Areopagitica* ocuparía —y ciertamente ocupa— un lugar periférico en el canon de la literatura inglesa; en virtud, sin embargo, de otras consideraciones estereotípicas —entre las que el nombre de su autor no es la más insignificante— el análisis de este discurso escrito sigue integrándose en las historias de la literatura inglesa y forma parte, aun marginalmente, de programas especializados de esta disciplina.[69]

IV

Comencé este ensayo en clave didáctica; lo continué en clave de teoría de la literatura, aunque sin abandonar nunca el referente pedagógico que me había marcado; conviene ahora concluirlo con una breve recapitulación que ponga de relieve sus puntos esenciales. Todos los argumentos que ofrezco y debato en estas páginas nacen

69. Así describe Wellek la situación en que se ve sumido el historiador de la literatura —y el artífice de una programación docente— al tener que combinar el núcleo del canon con su periferia: «Most literary histories do include treatment of philosophers, historians, theologians, moralists, politicians, and even some scientists . . . The literary historian is not automatically transformed into a proper historian of these disciplines. He becomes simply a compiler, a self-conscious intruder» (Wellek y Warren, *Theory of Literature* 21).

de la convicción de que es inviable convertir en materia docente la exacta naturaleza de un *fósil trilobites* —si se me permite el extravagante ejemplo— sin explicar antes qué es un «fósil» o, al menos, sin asegurarse de que el alumno tiene conciencia analítica y científicamente motivada de este concepto y está familiarizado con los posibles problemas que suscita su definición. Si en el trance de adquirir esta conciencia encontramos obstáculos imprevistos que nos fuerzan a revisar concepciones intuitivas o escasamente verificadas de qué sea un «fósil,» o bien advertimos que esta idea es ambigua, o tal vez relativa a un periodo, a una cultura o a una línea de actuación política, se impone retroceder tanto como sea preciso y someterla a un minucioso análisis —tan remoto como sea posible de apriorismos— desterrando resueltamente el temor de estar perdiendo el tiempo en cuestiones preliminares o adjetivas; antes bien, las horas ocupadas en mostrar a los paleontólogos en ciernes que la noción de «fósil» dista de ser transparente y de sentido común contribuirán más a su formación científica que si por astenia mental nos centramos en *trilobites* y relegamos *fósil* al limbo de *lo que todo el mundo sabe*.

Desde la primera frase de este trabajo, no he pretendido otra cosa que subrayar ciertas contradicciones y deficiencias de método que, siendo intolerables en el campo de la paleontología, se producen con toda naturalidad en la enseñanza de la literatura y de las que conviene apercibir al alumno. Para ello, he escrutado las concepciones específica e inespecífica del fenómeno literario y los principios que las sustentan, decantándome por un modelo *transicional* de dicho fenómeno —dotado de un fundamento empírico lo más amplio posible— que facilite la superación de la tajante dicotomía entre literatura y no literatura, origen, a mi entender, de buena parte del escepticismo que deja traslucir toda defensa de la inespecificidad literaria. Con el fin de no limitarme al ámbito de la mera especulación, he dado algunas notas concretas sobre cómo acometer una definición del fenómeno literario de carácter transicional, liminal o de especificidad cuantitativa, basada en la progresiva acumulación de rasgos semánticos, sintácticos y pragmáticos. Por último, he

esbozado con un par de ejemplos —que podrían multiplicarse a voluntad— el modo en que el modelo descrito asigna variables grados de literaridad a obras diferentes, justificando así, desde este punto de vista, el lugar que ocupan en el canon.

Estimo, en fin, que la asimilación por parte del alumno de la naturaleza problemática de la literatura y el desarrollo de actitudes rigurosamente motivadas bien a favor o bien en contra de las concepciones expuestas —especificidad, inespecificidad, transicionalidad— constituyen un paso previo inexcusable para abordar cualquiera de las muchas disciplinas literarias de índole filológica, histórica o crítica que pueblan los estudios de humanidades superiores.

CAPÍTULO II

ESTUDIOS LITERARIOS Y COMPROMISO ÉTICO: DOS PERSPECTIVAS MODERNAS

RICARDO MIGUEL ALFONSO

Las relaciones entre filosofía, ética y teoría literaria rara vez han sido sencillas. Desde que Platón acusara a los poetas de ser personajes moralmente poco fiables, puesto que imitan cosas que ya de por sí son imitación de ideas puras, y por lo tanto sólo estas últimas poseen valor real, el vínculo entre la filosofía (y, como parte integrante de ésta, la ética) y la literatura se ha venido articulando de manera un tanto excéntrica, cuando no confusa. Y es que, aunque todo filósofo de relevancia en la tradición occidental moderna ha tenido una teoría más o menos explícita del arte y la literatura, no siempre ésta ha podido encontrar acomodo fácil dentro de su filosofía general. Unas veces, tan sólo ha servido para ilustrar de manera superficial postulados y convicciones establecidos *a priori* desde territorios que le son prácticamente ajenos. Otras, para alojar la experiencia literaria dentro de un sistema general de las actividades humanas que restringe su riqueza y complejidad hasta hacerla caber en diversas clasificaciones formales pseudocientíficas. El caso primero queda bien reflejado en muchos análisis marxistas, mientras que el segundo es característico de las aproximaciones estructuralistas y empiristas en general. Sin embargo, ninguna de estas visiones ha entrado en profundidad en cuestiones relativas a la recepción del texto, ya sea desde del punto de vista personal o de

grupo, con lo que deja al margen las relaciones más directas entre la obra y el lector. Es en este ámbito el que encierra todo lo que de ético puede tener la literatura, que es el objeto de este capítulo.

No resulta exagerado decir que las más de las veces, el vínculo entre ética y literatura se ha centrado en torno a la visión moral que viene contenida en el texto. Unas veces, se entiende que esa visión queda circunscrita a la representación ficcional de ciertos problemas o conflictos de orden ético-moral; otras, viene prefijado por el ideario sociopolítico de su autor, el cual no hace sino obedecer a una variedad de ansiedades tan instintivas como sospechosas. Sin embargo, en todos estos casos el elemento ético-moral de la literatura se limita al concepto de representación, ya sea por mera descripción de las ideas o por la proyección inconsciente de éstas. El resto de elementos parecen quedar fuera de consideración. De esta manera, sucede que la ética queda encerrada en los límites del texto, por lo cual deja de tener un efecto real que no sea el del adoctrinamiento.

Lo dicho ha venido sucediendo especialmente en el mundo angloparlante durante siglos, desde las primeras poéticas medievales tardías hasta los tratados retóricos renacentistas, por no hablar de la etapa puritana del siglo XVII, donde la moral religiosa asumió las funciones de código estético incontestable. Hubo de llegar la ruptura empirista del siglo XVIII, con su énfasis en la percepción indivual y su proyección universal, para que el moralismo (en el sentido estrecho del término) fuese reemplazado por una visión no ya laica, sino simplemente científica, fundamentada en la observación y la abstracción teórica y dotada de un método —generalmente cuantitativo— medianamente riguroso. De ahí en adelante, tras la revolución subjetivista del Romanticismo y su importantísima relevancia para la visión ética de la literatura, que colocaba al genio como centro de donde emanaba una visión universal y más pura del lugar del ser humano en la naturaleza y la sociedad, las rupturas formales de las vanguardias por lo general liquidaron el concepto de expresividad como modo de conocimiento y de entendimiento, así como la posibilidad de un compromiso ético que llegase más allá de

la innovación estilística. Esta radicalidad venía ya prefigurada en la obra de autores posteriores a la estricta Era Victoriana. No en vano afirmaba Oscar Wilde que hablar de una sustancia moral en el ámbito de la literatura no era sino un intolerable manierismo del estilo, razón por la cual no existen libros buenos ni malos, sino bien o mal escritos.[1] Durante la segunda mitad del siglo XX, el mal llamado «posmodernismo» (en el sentido de su supuesta superación de las vanguardias) tan sólo extremó esta postura al trivializarla de manera sensacionalista, dando lugar a un decadentismo laxo claramente alineado con la moda del *fin de siècle*.[2]

Dejando aparte el formalismo y las dificultades de método que permanecen en cierta crítica posmoderna, en general puede decirse que esta renovación del interés por la sustancia ética de la literatura supone una reorientación en los estudios de corte autorreflexivo, cuyo centro residía en la idea de que el texto literario es una entidad autorreferencial articulada sobre artificios formales de diversa índole, que fue la moda durante buena parte de las décadas de los 70 y 80.[3] Hoy parece haber quedado bastante claro que la tradición literaria al completo no nos ofrece solamente la *jouissance* de la lectura, sino también la posibilidad de explorar realidades distintas y de evaluar cómo interactúan los paradigmas culturales de diferentes comunidades, con lo que al mismo tiempo podemos explorar nuestra percepción de éstos. Se trata de una aproximación que trata de sacar a la luz las diferencias entre visiones del mundo, entre las cosmologías de distintas culturas.

---

1. Oscar Wilde, «Preface to The Picture of Dorian Grey,» *The Norton Anthology of English Literature*, eds. M. H. Abrams *et al.*, 7ª ed. (New York: Norton, 2000) 1760-61.

2. En este sentido, y en referencia a la obra paradigmáticamente «posmoderna» de Jacques Derrida, véase Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo* (Madrid: Verbum, 1994) 76-80.

3. Obviamente, no quiere esto decir que en la crítica de inspiración ética el texto literario deje de ser ficcional, sino que su estructura en tanto que ficción no condiciona necesariamente su contenido representacional.

Por razones que tienen que ver con el devenir de la estética literaria contemporánea, y una vez atravesado el túnel de los diferentes pantextualismos, la *ética literaria* se ha erigido en el término de moda en el mundo anglosajón, desde el cual —como ha sucedido tantas otras veces— se ha extendido al resto. En realidad, la cuestión del contenido ético de la literatura no es cuestión de modas, aunque da la impresión de que hoy día el asunto se plantea en términos tecnocráticos; muy al contrario, la ética literaria está relacionada directamente con muchas de las cuestiones que dan sentido al acto de lectura y a la comprensión de un texto. ¿Qué aprendemos de la literatura? ¿Cuál es su valor intrínseco y cuál el de su estudio? A estas preguntas se les puede dar infinidad de respuestas, desde las más idealistas (según las cuales la literatura nos proporciona un modelo de comportamiento o, para purgarse mediante catarsis, un modelo perverso) a las más materialistas (en las que el texto es una representación ideológicamente condicionada en el cual se reflejan diversas situaciones de desigualdad). De ambas clases, caben pocas dudas de que hoy son las segundas las que disfrutan del mayor favor de los críticos, pues ayudan a examinar el texto literario en toda su extensión y con todas sus implicaciones sociales.

Es éste uno de los motivos por los cuales recientemente se ha pasado a prestar un mayor grado de atención hacia el lector y los efectos del texto sobre la visión del mundo de éste. En las últimas cuatro décadas, la teoría y la crítica literarias ha sentido la influencia de la filosofía, el psicoanálisis y la sociología, entre otras disciplinas, con un resultado final variado. Términos tales como el «inconsciente,» la «política» o la «descolonización» son ahora moneda común en nuestro vocabulario, fundamentalmente gracias a la teoría y la crítica literarias posteriores al estructuralismo. En lugar de centrarse en las estrategias narrativas o la caracterización como elementos literarios *per se*, que fue el objetivo de la crítica formalista de comienzos de siglo, la mayoría de los análisis literarios de hoy entienden esas categorías como máscaras que disfrazan intereses políticos, ansiedades inconscientes o luchas sociales de diversa índole. Por ello hablamos hoy de crítica *cultural* o corrección *política*. No quiere ello decir que los estudios literarios de nuestros días sean mucho menos formalistas de lo que lo fueron hace décadas, sino que el crítico parece sentir mayor urgencia por dar una visión contextualizada del hecho literario dentro de su *episteme*, por utilizar el término foucaultiano. En este sentido, se ha venido a identificar la ética literaria tradicional con la crítica de corte temático y con la historia de las ideas, sobre todo las morales, mientras que la aproximación contemporánea incide especialmente sobre la ética como aplicación rigurosa de diversas técnicas desconstructivistas, sociológicas y neopragmáticas, así como diversos estudios acerca de la naturaleza y objetivos de la profesión del crítico.[4]

A pesar del interés de los críticos de hoy, el componente ético de la literatura apenas ha sido tan influyente como el político. Hasta hace bien poco, la crítica ética se limitaba a contemplar el texto como depósito de valores eternos y estables, ya fuesen literarios o de otra especie. Sin embargo, con el interés creciente por explorar el poder de la literatura como vehículo de cambio social, la cuestión ética se ha colocado al frente de los estudios literarios. Aunque con diferentes miras y métodos, a ello han dedicado sus páginas Wayne Booth, Stanley Cavell, Charles Altieri, Martha Nussbaum, Richard Eldridge y Geoffrey Harpham. La construcción imaginaria de la subjetividad, la consideración responsable de la «otredad» o los vínculos entre la experiencia estética y la vida social son hoy asuntos que centran buena parte de la atención de los teóricos de la literatura (aunque en ocasiones el resultado sea más confuso que aclaratorio). Las filosofías éticas de Aristóteles, Kant, Wittgenstein y Benjamin constituyen el marco teórico en los análisis de Samuel Johnson, William Wordsworth, Henry James, Joseph Conrad o William Gaddis, llevando a cabo así un proyecto revisionista que, aunque en ocasiones llega a extremos absurdos, contribuye a comprobar la

4. Así lo ha hecho notar Lawrence Buell en su reciente visión panorámica: «In Pursuit of Ethics,» *PMLA* 114 (1999): 7-19.

vigencia de sus respectivas obras en tanto que formas de autoconocimiento. No se trata de saber si sus valores son los mismos de hoy, aunque no faltan quienes implícitamente tratan de hacerlo, sino más bien trazar una genealogía del progreso de la literatura en términos de sus «descubrimientos» acerca de la naturaleza humana, descubrimientos que suelen ser de naturaleza más bien intuitiva. Quiere esto decir que el discurso ético funciona como parte esencial de la experiencia literaria, que sobre él se fundamenta un modo de entendimiento que vive al margen de la estructura formal del texto, aunque sea ésta quien le dé cuerpo. Cómo se llega a transmitir esta sustancia ética y qué efectos obra sobre el lector es cosa diferente, y cada autor mantiene una hipótesis distinta. En este artículo vamos a ver dos de las fundamentales.

Antes de entrar directamente en la cuestión de la ética literaria es necesario hacer una precisión. Y es que lo anteriormente dicho se relaciona directamente con la cuestión de canon literario y su representatividad. Tradicionalmente se ha venido considerando que determinados textos, los denominados «canónicos,» lo eran —entre otros motivos— porque encarnaban una serie de valores inmutables y objetivos fuera del debate estrictamente literario, los mismos que numerosos críticos contemporáneos han identificado como valores judeo-cristianos y políticamente conservadores. Aquí no vamos a seguir esa línea de pensamiento, no porque no resulte correcta, que lo es en ocasiones, sino porque hacerlo nos llevaría inevitablemente a considerar que la cuestión ética de la literatura reside en su cualidad representacional y no en el proceso de lectura mismo. Permanecer en el nivel mimético supondría admitir que el elemento ético de la literatura consiste en considerar el texto como la representación del conflicto entre diversas posturas éticas o visiones del mundo. Es éste el primer paso de lo que ha de ser un proceso mucho más complejo, y en él la ética queda simplificada a la tematización más o menos crítica de un enfrentamiento moral, con lo que la crítica literaria se convierte en crítica temática. El problema que le subsigue queda revelado en el número de preguntas que deja sin respuesta: si el texto representa un choque de visiones, ¿a quién o quiénes pertenecen éstas? ¿A los personajes? ¿Al autor real? ¿Al autor implícito? ¿Al lector? ¿A todos ellos? ¿A ninguno? Es cierto que estas preguntas se formulan a un nivel formal primario, pero es muy necesario distinguir qué posición se atribuye a cada uno para así discriminar la utilidad de todas ellas.

Creemos que para alcanzar un nivel de análisis ético más significativo, hay que comenzar por su estadio más primario, esto es, por el acto de lectura. Y lo hacemos porque es ahí donde se conforman las primeras posiciones que el lector asume respecto de la narración. El grado de identificación que surja entre éste y los personajes y la historia se van formando en este estadio primero, pues aquí el lector pone ya en juego su propia experiencia. En este punto hay dos posturas principales, a las cuales nos vamos a referir en lo que sigue.

El elemento subjetivo: la lectura como forma de escepticismo

En sus análisis de la obra shakespeareana, así como en los capítulos dedicados a la generación romántica (Emerson, Thoreau, Coleridge), Stanley Cavell ha articulado una visión de la ético-literaria basada en el escepticismo, esto es, en la imposibilidad de conocernos a nosotros mismo de manera completa. Nuestra perspectiva visual es siempre limitada y no podemos ver los objetos totalmente, así que lo mismo nos sucede a nosotros en tanto que objeto de estudio. Esto no quiere decir que el conocimiento sea inalcanzable, sino que «the existence of the world [is] a problem of knowledge»[5] y, por ello, no existe doctrina a la que uno deba atenerse necesariamente, al menos no *a priori*, y que nos pro-

5. Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (New York: Oxford UP, 1979) 46; citado en el texto con la abreviatura *CR*.

porcione un nivel de introspección total sobre el ser humano. Como el mismo Cavell explica a propósito de Edgar Allan Poe, el atractivo de esta especie de pragmatismo reside en el hecho de que «skepticism's repudiation of knowledge is merely a function of having set the sights of knowledge too high.»[6] Sin embargo, en lugar de rebajar esas miras, Cavell ha decidido resituarlas, transformando lo que era instrumentos analíticos en criterios provisionales encaminados no a la verdad ni a la objetividad, sino al conocimiento de uno mismo. Sin degradar las condiciones del conocimiento hasta alcanzar alguna de las variedades del nihilismo posmoderno, su obra trata de reestructurarlas para hacerlas más accesibles al sujeto de ese conocimiento. Quiere ello decir que la suya es una tendencia a comparar el razonamiento sobre el potencial humano con los diferentes contextos particulares de ese razonamiento que la literatura nos ofrece.

El escepticismo de Cavell es, en este sentido, una respuesta personal e íntima ante el mundo. Él mismo la define como «an argument internal to the individual, or separate, human creature, as it were an argument of the self with itself (over its finitude)» (*IQO* 5). Se trata de una actitud de búsqueda incesante que no pretende llegar a criterios ni a conclusiones fijas; antes bien, se trata de una reelaboración constante de nuestras creencias que tiene su base en la provisionalidad de lo real y en el intercambio con otras personas. Esto es, según Cavell, especialmente necesario desde la época moderna —desde el Romanticismo hasta nuestros días— pues en ella hemos presenciado el paulatino desmontaje de las normas universales en filosofía, moral y estética. En sus propias palabras, el

6. Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism* (Chicago: U of Chicago P, 1988) 139; citado en el texto con la abreviatura *IQO*. Puede encontrarse un análisis interesante, aunque excesivamente breve, del origen kantiano de esta afirmación en Ronald L. Hall, *The Human Embrace: The Love of Philosophy and the Philosophy of Love—Kierkegaard, Cavell, Nussbaum* (University Park: Pennsylvania State UP, 2000).

arte y la literatura moderna prometen «not the re-assembly of community, but personal relationship unsponsored by that community; not the overcoming of our isolation, but the sharing of that isolation—not to save the world out of love, but to save love for the world, until it is responsive again.»[7] La sensibilidad altamente individualista de la cultura moderna tiene sus raíces en el desasosiego que causa lo que él denomina «la intimidad perdida,» una intimidad que su obra quiere recuperar y que toma la forma del diálogo.

En el campo de la teoría literaria, el escepticismo afecta sobre todo a nuestra respuesta como lectores. Aplicar el escepticismo al ámbito literario supone, en primer lugar, reconsiderar qué es lo que esperamos del texto. Para Cavell, el texto no es la representación de determinados ideales, sino una experiencia lectora única cuyo efecto sobrepasa los límites del texto. Para defender esta tesis, Cavell modifica el concepto de «intencionalidad,» que había sufrido ataques de muy diversa índole desde el New Criticism y otros formalismos, y pasa a considerar la obra de arte como una estructura significativa cuyo objetivo es producir una determinada respuesta. Ésta no viene determinada de antemano, lo cual quiere decir que la «intencionalidad» no equivale a la «intención del autor.» El texto literario, especialmente en la poesía, no es el producto de la voluntad del autor por guiar (o incluso tutelar) las creencias y opiniones del lector, sino el efecto de determinadas estructuras estilísticas y cargas semánticas, las cuales obran sobre nuestra experiencia. Nos dejamos guiar por el texto mismo. El poema, el cuadro, la escultura «[are] meant, meant to be understood.» De ahí que las tradicionales categorías crítico-literarias, ya sean formales, genéricas o de otra especie, «fail to tell why *this* thing is as it is, how it means what it does» (*MWM* 228).[8]

7. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays* (New York: Charles Scribner's Sons, 1969) 229; citado en el texto con la abreviatura *MWM*.

8. Parafraseando una declaración cínicamente famosa, uno diría que no hay nada fuera de la intencionalidad, y, por ende, del lenguaje. Eso

El problema latente en esta aproximación al texto literario reside en cómo podemos entender exactamente, o siquiera aproximadamente, lo que el texto *significa*. Para esta pregunta, que ha presidido debates sobre la naturaleza del arte durante siglos, Cavell no parece tener respuesta. Entiendo que parte de la posible respuesta está implícita en la confesión cavelliana de que en el arte «[what is] called for is our acknowledgement that we are implicated, or our rejection of the implication» (*MWM* 229). Esto es, hacemos que el texto signifique algo al incorporarlo en nuestra experiencia, nuestra aprendizaje de otras lecturas y otras situaciones reales. Su significado depende de nuestra asimilación o rechazo de la experiencia a la que da vida. No quiere decir eso que el individuo sea el último responsable de la ética literaria, como parece entreverse, puesto que éste no es sino un elemento formado socialmente muchas de cuyas metas se corresponden con una visión del mundo que comparte con los demás. Es decir, Cavell pone como punto de partida inexcusable la reacción individual ante el texto, la cual *puede* más tarde alcanzar una proyección social. Sin embargo, el primer paso consiste en advertir el carácter relativo y limitado de nuestra visión.

Son numerosas las consecuencia de esta visión en el campo de la literatura. La primera supone que debemos reajustar nuestra experiencia como lectores al necesario relativismo, y todo ello sin buscar en principio una proyección social a este significado que

vincularía a Cavell con la desconstrucción, lo cual sería un craso error. Puede comprobarse lo que digo en las consideraciones de Cavell acerca de Derrida y sus prácticas en *IQO* (pp. 130-36), *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises* (Cambridge: Harvard UP, 1994) y *Philosophical Passages* (Oxford: Blackwell, 1995). Sobre la noción de intencionalidad y su relevancia para la expresividad estética, véase Richard Eldridge, *Leading a Human Life: Wittgenstein, Intentionality, and Romanticism* (Chicago: U of Chicago P, 1997); y sobre el lugar de Cavell en la teoría literaria contemporánea en general, Michael Fischer, *Stanley Cavell and Literary Skepticism* (Chicago: U of Chicago P, 1989).

damos al texto.[9] El significado que *damos* al texto es precisamente lo que hace que el potencial ético de nuestras actuaciones sea más ambicioso. Igual que nuestras acciones pueden interpretarse (o leerse), también podemos serlo nosotros; igual que hacemos que el texto signifique algo para nosotros, incorporándolo al acervo de nuestra experiencia, también el texto hace que, al leerlo y obrar con él según ese acervo, nuestras acciones tengan sentido. Es ésta una versión extrema de la autoconciencia textual. Así, el sistema de la comunicación literaria cambia: el vínculo unidireccional entre autor y lector se convierte en recíproco, con el texto de mediador esencial. Para Cavell, esta reciprocidad actúan incluso en los niveles más básicos de la expresión humana: «The idea of the allegory of words is that human expressions, the human figure, to be grasped, must be *read*» (*CR* 356). En lugar de limitarse a interpretar, ahora el sujeto también es interpretado; además de conocimiento objetivo, también ganamos en conocimiento propio. En la literatura, el sujeto y el objeto del conocimiento se funden en uno. Siguiendo la tradición trascendentalista de Estados Unidos, Cavell adopta resueltamente la visión de Henry David Thoreau sobre la lectura como «a process of *being read*, as finding your fate in your capacity for interpretation of yourself» (*IQO* 16). De esta manera, «what is before you, if you are, for example, reading, is a text. He (Thoreau) asks his reader to see it, to become a seer with it» (*IQO* 16).

Como es lógico, esta renovada relación entre los pilares de la lectura afecta igualmente los valores que entran en juego en el acto de lectura. Si para Cavell existe lo que denominamos método crítico, sobre lo cual elude pronunciarse, podría resumirse en el siguiente fragmento:

> The practice suggested to me by turning the picture of interpreting a text into one of being interpreted by it would I think be guided by

9. La crítica más completa del individualismo de Cavell y de su falta de una conciencia social articulada puede encontrarse en Charles Altieri, *Subjective Agency* (Oxford: Blackwell, 1994) 188-202.

> three principal ideas: first, access to the text is provided not by the mechanism of projection but by that of transference . . . second, the pleasures of appreciation are succeeded by the risks of seduction; and third, the risks are worth running because the goal of the encounter is not consummation but freedom.[10]

La primera idea se refiere a los mecanismos del entendimiento. Asegurar que éstos se fundamentan sobre el fenómeno de la transferencia supone asumir que el sujeto se apropia tanto de la experiencia representada en el texto como de las condiciones en las que ésta se expresa. Por su parte, la proyección implicaría la anexión de la experiencia propia al texto, si tal cosa es posible. Esto es, la proyección lleva a la identificación, mientras que la transferencia desemboca en la asimilación, que es un proceso biunívoco.

La segunda idea nos advierte del peligro que entraña transformar nuestra interpretación en *la* interpretación correcta. Dejarse seducir por el texto supone creer que uno ha encontrado en él la respuesta a un determinado problema o situación. Semejante cosa convierte el texto en una explicación racional, y no en un simple caso posible.

La tercera idea, como reconoce un poco más adelante, define la libertad interpretativa como «[the] overcoming the person of its author,» esto es, el olvido de la autoridad por el bien de la asimilación experiencial.

El mejor ejemplo de toda esta visión pueden verse en las lecturas que ha llevado a cabo Cavell de las tragedias de Shakespeare, especialmente su largo ensayo sobre *King Lear*.[11] Como asegura su autor, la tragedia es un género con el cual escepticismo tiene mucho que ver. Ambos se fundamentan sobre la asunción de que la vida tiene lugar en un mundo sin suelo estable, un mundo en el que no

---

10. Stanley Cavell, *Themes Out of School: Effects and Causes* (San Francisco: North Point Press, 1984) 52.

11. Stanley Cavell, *Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare* (Cambridge: Cambridge UP, 1987); citado en el texto con la abreviatura *DK*. Algunos de los ensayos de esta colección datan de 1969.

podemos mantener la estabilidad del conocimiento; desde ahí, la tragedia propicia que el individuo que pretenda mantener sus principios y juicios de valor ha de separarse conscientemente de la comunidad en que vive, pues ésta no hace sino otorgar una certeza ficticia a las palabras y los valores que ella misma sustenta. Así, el héroe trágico ha de comunicarse con sus semejantes en tanto que individuos, que voces, pero no miembros de un todo mayor (*DK* 29). Por ese motivo Cavell busca «the cloaking of skepticism in literature as what attacks the domestic, namely in what forms tragedy and melodrama» (*DK* 29). La tragedia del escepticismo es la siguiente:

> The skeptic does not gleefully and mindlessly forgo we world we share, or thought we shared; he is neither the knave Austin took him to be, nor the fool the pragmatists took him for, nor the simpleton he seems to men of culture and of the world. He forgoes the world for just the reason that the world is important, that it is the scene and stage of connection with the present. He finds that it vanishes exactly with the effort to *make* it present. If this makes him unsuccessful, that is because the presentness achieved by certainty of the senses cannot compensate for the presentness which had been elaborated through our old absorption in the world. (*DK* 94)

Sin entrar en más detalle en la lectura de Shakespeare, el fragmento explica cómo, una vez reconocida la irrealidad del mundo externo en tanto que unidad estable, el escéptico ha de retraerse a su mundo interior, pues solamente en él puede lograr la certeza de un conocimiento presente e inmediato. Ello viene motivado por la nostalgia de un mundo del cual una vez el ser humano tuvo posesión, la melancolía por una afinidad original entre el sujeto y el objeto del conocimiento que se basaba más en la expresión que en la justificación y el método racionalistas.

Uno de los aspectos más relevantes de este y de otros pasajes, y que resume bien el pensamiento de Cavell, es que no existe una proyección clara de semejante sentimiento. El escepticismo no parece tener consecuencias sociales. Aunque él mismo describe la trage-

dia como «the public form of the life of skepticism with respect to other minds» (*CR* 478), esta forma pública carece de articulación. Cavell no llega a explicar cómo, en la experiencia del lector leído por el texto, el escepticismo puede servir de base a una teoría literaria —o a una teoría de la lectura— que dé cuenta del componente social de tal acto. La estructura significativa del texto literario queda confinado a la mente individual que lo percibe y, por tanto, no llega a alcanzar una ética literaria más allá del individualismo.

El elemento objetivo: la lectura y el sentido colectivo

La filósofa norteamericana Martha Nussbaum ha tratado de dar respuesta a este callejón sin salida. Buscando una crítica ética de mayor alcance social, ha buscado en la tradición clásica griega, especialmente en la filosofía y la tragedia, la forma de construir una crítica literaria racionalista y socialmente comprometida. Hay que comenzar por decir que su visión está también asentada sobre el individualismo del acto de lectura —y quizá tiene que ser así necesariamente— sólo que en su caso el invidualismo es un paso previo para alcanzar objetivos colectivos. Exactamente en el punto más allá del cual Cavell es incapaz de hallar un significado o una experiencia incuestionables —es decir, el de la respuesta personal— Nussbaum comienza a articular la posibilidad de dotar a la experiencia lectora de una dimensión comunal. Si para Cavell la literatura supone una transferencia entre el texto y el lector, para Nussbaum el significado de esta transferencia queda disuelto si no traspasa el límite individual, lo cual quiere decir que en el case de ésta la ética literaria es menos autorreflexiva (*self-conscious*). Lo que el primero entiende como un proceso de leer y ser leído *en* el texto, la segunda lo concibe como leer *para* conseguir un efecto colectivo.

Probablemente el rasgo más importante de la teoría literaria de Nussbaum es que la imaginación se erige en elemento central de la vida pública. Nuestra capacidad de imaginar, de construir historias

y escuchar y entender las de otros, constituye nuestro instrumento racional más poderoso, pues nos permite trascender los límites del libro y emplear el texto como elemento de reflexión crítica.[12] Esta no es una utilidad meramente personal, sino también comunitaria. Nussbaum atribuye a la literatura, en especial a las obras narrativas, no sólo la capacidad de tranformar nuestras ideas sobre cuestiones específicas, sino que también les confiere el poder potencial de cambiar las ideas de toda una sociedad sobre esas mismas cuestiones. Es, pues, la suya una visión más ambiciosa que la de Cavell, menos romántica y más «pública.»

En sus análisis prácticos, Nussbaum ha argumentado que la novela moderna constituye el mejor ejemplo del interés en mostrar, en contextos muy específicos, el grado de validez de los valores colectivos tradicionales y de las soluciones que ha aportado a las cuestiones más universales. Esto sucede no solamente porque el medio narrativo es más fácilmente entendido y asimilado por el lector,[13] sino también porque en él es más sencillo recrear mundos con los que éste pueda identificarse. En sus propias palabras, «only the style of a certain narrative artist . . . can adequately state certain important truths about the world, embodying them in its shape and setting up in the reader the activities that are appropriate for grasping them.»[14] Ello quiere decir que la novela disfruta de una estructura

---

12. Nussbaum desarrolla esta idea sobre todo en su libro *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life* (Boston: Beacon Press, 1995); citado en el texto con la abreviatura *PJ.*

13. Nussbaum ha dedicado sus esfuerzos la sustancia ética de los textos narrativos, pudiendo decirse que Walt Whitman y Samuel Beckett son casi las únicas excepciones. Sobre la naturaleza idónea del texto narrativo para la ética literaria, puede verse Adam Z. Newton, *Narrative Ethics* (Cambridge: Harvard UP, 1995).

14. Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York: Oxford UP, 1990) 6; citado en el texto con la abreviatura *LK.* Para una interpretación reciente de los vínculos entre filosofía y literatura en la obra de Nussbaum, en especial del libro citado,

formal naturalmente ética, estructura que le es intrínseca, pues constituye el modo más perfecto de representar modos de vida y de pensamiento que, pese a resultar lejanos en el tiempo, son en lo esencial paralelos a los nuestros, y por lo cual ante ellos reaccionamos más inmediatamente en el acto de lectura. (Utilizo el término «representar» porque, como argumenta la autora, «life is never *presented* by a text; it is always *represented as* something» [*LK* 5].) en lo que atañe a su significado, la estructura narrativa de la novela tiene una naturaleza doble: por un lado, presenta personajes y situaciones particulares a partir de las que, por otro lado, se articulan conflictos relativos a valores o creencias universales relacionadas con la vida personal y social. Para Nussbaum, la interacción de ambos niveles es lo que hace que la estructura novelística resulte tan atractiva, de modo que la asociación entre el mundo del lector y el del texto integran la ética literaria.

En este punto, lo necesario es hallar un vínculo que una lo intratextual y lo extratextual. Según la autora, ese punto de contacto entre lo ficcional y lo real lo proporciona la imaginación, entendida no como el poder de recrear mentalmente aquello que es ficción, sino como la posibilidad de verse a uno mismo en la situación narrada.[15] Esto quiere decir que la imaginación es una facultad reproductiva al tiempo que creativa, siendo lo segundo una extensión artificial de lo primero. La capacidad de imaginar implica en muchas ocasiones colocarse uno en la situación de otros, convirtiendo temporalmente sus circunstancias en propias:

véase Geoffrey Galt Harpham, *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society* (Durham: Duke UP, 1999) 220-42.

15. Obviamente, esta no es una idea original, pues su aparición puede encontrarse al menos en la poética empirista del siglo XVIII. El concepto de la imaginación creativa dentro de la estética moderna ha sido estudiado de manera espléndida por James Engell en su libro *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge: Harvard UP, 1981). Aunque menos abarcador, en España puede consultarse la obra de Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*, trad. Francisco Campillo (Madrid: Visor, 2000).

> This play back and forth between the general and the concrete is, I claim, built into the very structure of the genre, in its mode of address to its readers. In this way, the novel constructs a paradigm of a style of ethical reasoning that is context-specific without being relativistic, in which we get potentially universalizable concrete prescriptions by bringing a general idea of human flourishing to bear on a concrete situation, which we are invited to enter through the imagination. For the most part, the genre fosters it to a greater degree than classical tragic dramas, short stories, or lyric poems. (*PJ* 8)

Estamos sujetos a las mismas situaciones (o similares) que los personajes literarios. Nuestras vidas también suponen una negociación constante entre las obligaciones teóricas de la vida moral, por una parte, y nuestros deseos y contextos de actuación, por otra. Por ese motivo, Nussbaum asegura que la novela es un género que utiliza contextos sin llegar a ser necesariamente relativista, pues los interrogantes y las respuestas que busca son de naturaleza universal. La sustancia ética no reside en nuestra comprensión hacia Hester Prynne o Billy Budd, sino en nuestra respuesta ante la confianza en uno mismo o la injusticia; ni tampoco yace en nuestro odio hacia el Capitán Ahab, sino en nuestro natural desprecio por la sinrazón. En otras palabras, la ética literaria no se fundamenta únicamente sobre el grado de identificación respecto a los personajes («Si yo fuera él, haría lo mismo»), sino en la comparación entre su experiencia ficticia y la nuestra real. Como afirmaba Joseph Conrad, la narrativa despierta aquello que es «is a gift and not an acquisition—and, therefore, more permanently enduring.»[16] Al obrar así, la lectura nos ofrece incontables alternativas a determinados problemas y conflictos, alternativas que nos sirven como contextos (imaginarios) de actuación. Sin embargo, nuestra respuesta —que queda prime-

16. Joseph Conrad, Prefacio a *The Nigger of the Narcissus*, *The Norton Anthology of English Literature*, eds. M. H. Abrams, *et al.*, 7ª ed. (New York: W. W. Norton, 2000) 2: 1954.

ramente confinada al acto de leer ficción— puede asumir una función en el mundo real, de tal modo que la literatura llegue a ampliar y matizar nuestros juicios de valor y nuestra capacidad para asimilar y reaccionar ante ciertas situaciones.[17] Al contrario de lo que sucede con Cavell, para Nussbaum este proceso parece tener una naturaleza recíproca.

Hasta aquí, el componente social de la literatura se ha referido al modo en que podemos transformar nuestro punto de vista acerca de las condiciones en las que vivimos. No obstante, existe una cara pública más explícita y que trasciende el mundo de la ficción y el del lector individual para alcanzar una dimensión colectiva. Hay un elemento que conecta nuestra visión personal con las de otros y que, con ello, puede traducir nuestro monólogo con el texto en un diálogo. Nussbaum formula este proceso como la interacción directa entre lectores. El camino hacia un uso ético de la literatura no se detiene con la internalización de la experiencia lectora y con el reconocimiento del grado de distancia que mantenemos respecto a la situación narrada; antes bien, esa experiencia debe exteriorizarse. La fase en que tal cosa ocurre se materializa en la conversación entre lectores. Apoyándose en la noción de «co-duction»[18] de Wayne Booth, Nussbaum argumenta que

> Different readers will legitimately notice different things about a novel, both interpreting and also assessing it in varied ways. This naturally suggests a further development in the idea of public reasoning as novel-reading: that the reasoning involved is not only context-specific but also, when well done, comparative, evolving

17. Véase David Parker, *Ethics, Theory, and the Novel* (Cambridge: Cambridge UP, 1994) esp. 32-42. Parker entiende la ética literaria como la percepción de valores universales («canónicos» es el término que utiliza), por una parte, y como el proceso mediante el cual el texto «lee» esos valores en la persona, por otro.

18. El término aparece en Wayne C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley: U of California P, 1988).

> in conversation with other readers whose perceptions challenge or supplement's one's own. (*PJ* 8-9)

Es ésta la extensión social a la que la obra de Cavell tan sólo apunta implícitamente. Nussbaum se mueve desde el razonamiento como actividad específica y circunscrita a un contexto particular hasta una visión contextual y que «se desarrolla en la conversación,» esto es, desde una visión del texto literario como una estructura significativa de la que se apropia el lector hasta considerarlo la encarnación de una idea que ha de estar sujeta a debate público. La inversión de términos que lleva a cabo en el fragmento citado resulta de lo más interesante, pues para Nussbaum este debate público (*public reasoning*) se asemeja al proceso de lectura de novelas (*novel-reading*), y no al contrario. Si lo interpreto correctamente, quiere eso decir que los principios de cualquer discusión pública siguen (o imitan) las convenciones de la experiencia literaria, al menos tal y como ella la entiende, de lo que se deduce que está compuesta por una cadena actos de comprensión, asimilación y reconocimiento. Ello supone que el acto de lectura es, hasta cierto punto, más primario o básico y que considerar las condiciones en que se manifiesta el otro es esencial para cualquier diálogo honesto. Aunque pudiera parecerlo, esta propuesta no es en modo alguno excéntrica, y, como ya hemos apuntado, sus raíces pueden hallarse en la filosofía empirista del siglo XVIII. Nussbaum es justa heredera de esa tradición al mantener que la imaginación nos permite encarnarnos en sujetos que viven en condiciones distintas, para así ampliar nuestra capacidad de respuesta ante situaciones que no nos afectan directamente. La propia autora, sin embargo, permanece atenta a las dificultades de semejante postura, especialmente en el campo de la filosofía moral:

> Any view of deliberation that holds that it is, first and foremost, a matter of intuitive perception and improvisatory response, where a fixed antecedent ordering or ranking among values is to be taken as a sign of immaturity rather than of excellence; any view that

> holds that it is the job of the adult agent to approach a complex situation responsively, with keen vision and alert feelings, prepared, if need be, to alter his or her prima facie conception of the good in the light of the experience, is likely to clash with certain classical aims and assertions of moral philosophy, which has usually claimed to make progress on our behalf . . . by setting us up in a watertight system of rules or a watertight procedure of calculation which will be able to settle troublesome cases, in effect, before the fact. (*LK* 141)

Aunque esta idea despertará grandes recelos entre teóricos sociales y políticos, para quienes la imaginación suele ser poco más que un auxiliar de la razón o el sentido común, sin duda es de gran relevancia para los estudios literarios. Más concretamente, resultará de interés para el análisis de determinados textos, en especial cuyo grado de reflexividad (o autorreflexividad) exigen una participación más activa por parte del lector.

Con todo, queda en la teoría de Nussbaum un eslabón sin explicar. Me refiero a hasta qué punto la labor del crítico profesional descansa sobre este proceso. Sólo en contadas ocasiones se ha referido la autora a la labor del crítico literario en términos abstractos. Con la excepción de algún trabajo reciente, como *Cultivating Humanity* (1997), su teoría se ha articulado a partir de casos prácticos, lecturas de un reducido grupo de autores desde las cuales pueden inferirse las directrices que hemos expuesto. De hecho, sus lecturas de textos literarios, muy útiles por su fundamento filosófico y moral en un momento en que filosofía y literatura parecen ser totalmente ajenas (si no hostiles), no contienen una teoría de la crítica, al menos no más allá de lo que hemos deducido hasta ahora. Quizá la razón sea, como ella misma argumenta, que «their end [that of ethical inquiries] is practice, not just theory. And inquiry is valuable because it contributes to practice in two ways: by promoting individual clarification and self-understanding, and by moving individuals towards communal attunement» (*LK* 173). Entiendo que su propuesta es que la lectura debería poseer una base filosófica, especialmente debería tener raíces en la filosofía moral, y en ello no podemos estar más de acuerdo. La filología de formación filosófica es la más completa de todas las posibles aproximaciones contenidistas a la literatura y el arte. No obstante, y a pesar de que su preferencia por las obras narrativas parece comprensible, su teoría no es lo suficientemente abarcadora como germen de una teoría de la literatura moderna. La compresión expresiva que encontramos en la poesía lírica, al igual que la inmediatez dramática del teatro, por poner dos ejemplos no narrativos, no parecen tener cabida.[19] Quiero decir con ello que la de Nussbaum es sobre todo una teoría de la lectura, no de la literatura.

En lo que queda, pretendo mostrar cuál es la aplicación de ambas posturas, la «individualista» de Cavell y la «colectiva» de Nussbaum. Así podremos comprobar hasta qué punto cada una de ellas implica la otra, o, mejor dicho, hasta qué punto se trata de dos caras de un mismo proceso. Mi elección para hacer tal cosa es un poema de Walt Whitman titulado «O Me, O Life!» extraído de la segunda edición de *Leaves of Grass* (1891-92). Por lo que se me alcanza, es éste un poema tradicionalmente ignorado incluso por los expertos en la obra del poeta estadounidense. Quizá ello tenga que ver con la simplicidad retórica, lo cual, paradójicamente, es parte importante de su significado y del modo en que nos envuelve como lectores. El texto es el siguiente:

> O Me! O Life! of the questions of these recurring,
> Of the endless trains of the faithless, of cities fill'd with the
> foolish,
> Of myself forever reproaching myself, (for who more foolish
> than I, and who more faithless?)
> Of eyes that vainly crave the light, of the objects mean, of
> the struggle ever renew'd,

19. La cuestión de la ética literaria en el ámbito poético ha sido estudiado en profundidad por Charles Altieri. Véanse las obras suyas que citamos en la bibliografía final.

Of the poor results of all, of the plodding and sordid crowds
I see around me,
Of the empty and useless years of the rest, with the rest me
intertwined,
The question, O me! So sad, recurring—What good amid
these, O me! O life?

Answer

That you are here—that life exists and identity,
That the powerful play goes on, and you may contribute a verse.[20]

A este tipo de poemas Cavell se ha referido como textos imposibles de parafrasear, pues en ellos «a feeling has been voiced by a kindred spirit and if someone does not get it he is not in one's world, or not of one's flesh» (*MWM* 81). De hecho, se trata de un poema que nos implica directamente como lectores y como seres humanos. Sus versos mezclan la contemplación pesimista de Whitman sobre el mundo que le rodea y su participación en ese mismo mundo. Al contrario de lo que sucede con el tono exaltado y festivo de sus obras anteriores, sobre todo en la primera edición de la misma obra, donde el joven bardo percibía su vínculo orgánico con el país al que cantaba, ahora su identificación —como ciudadano y como figura pública— se ha convertido en una carga de desesperanza. Aquí se contempla a sí mismo como representante de una realidad cuyo espíritu jovial se halla en el ocaso. Su sueño convertido ya en pesadilla.

Esta dualidad, aunque tematiza la evolución de los sentimientos de Whitman, en realidad explica poco acerca de la experiencia del poema. Hay una dualidad más profunda y significativa que nos arrastra como lectores y nos sumerge en el poema, proyectándonos hacia su interior. Whitman nos lleva en un viaje intenso entre la pura

20. Walt Whitman, *Prose and Poetry*, ed. Justin Kaplan (New York: Library of America, 1982) 410.

interioridad («O Me») y la pura exterioridad («O Life»), en el cual ambas acaban enfrentadas. La primera enumeración de los tristes objetos exteriores —«trains of faithless, cities of foolish, sordid crowds»— se yuxtapone a su patética pero activa participación en semejante escenario, incapaz el poeta de escapar a él. La exclamación recurrente «O Me,» con su calculada distancia entre la desesperación y la esperanza, sirve para reforzar la presencia de su autor y retóricamente para recordar la trágica imposibilidad de reconciliar dos caras de su propia realidad (privada y pública, por así decirlo). Inicialmente, el sentimiento de pertenecer al mismo mundo decadente que se critica, lejos de establecer una actitud comprometida en su autor, le aliena de aquél. Conforme leemos el poema, cada vez se hace más claro que la búsqueda de un valor o un bien estables está condenado al fracaso. Por ello la primera parte del poema acaba con las mismas exclamaciones convertidas en interrogantes.

La ansiedad del poeta se ve redimida en una «Respuesta» final que parece conferir significado a su incertidumbre. Una voz anónima apunta un camino de salida: la conciencia de la identidad individual y, en menor medida, la poesía misma. De cualquier modo, que éstas puedan ser las respuestas para Whitman no resulta especialmente significativo, pues son bastante entendibles para un poeta norteamericano del siglo XIX (Emerson y Thoreau probablemente habrían respondido de modo similar). Lo que sí es relevante es la forma radicalmente impersonal de la respuesta. Existen dos posibilidades, cada una de las cuales abre una interpretación distinta: por una parte, puede que Whitman se deje a sí mismo de lado momentáneamente y construya otro personaje (una especie de máscara) que responda a sus dudas, lo que quiere decir que la voz que responde no es la del poeta; por otra, puede que sea el propio Whitman quien se responde a sí mismo sin tener que desdoblarse. En el primer caso tenemos dos voces distintas; en el segundo, una. Hay una gran diferencia entre leer el poema como un diálogo entre dos voces o como monólogo, pues cada una supone una actitud ética distinta. Si entendemos que solamente hay una voz en el poema, se sigue que el poeta se responde a sus propios interrogantes, que trata

de aplacar su angustia, y en tal caso el sentido del texto queda circunscrito al juego de voces de la pregunta y la contestación. Si, por el contrario, son dos las voces, el texto se convierte en una unidad autorreferencial, independientemente de a quién pertenezca esa voz. Es mas, podemos asumir que es el mismo texto quien contesta. En este último caso, si previamente hemos sentido algún grado de identificación hacia el autor, la respuesta no es únicamente para Whitman, sino además para nosotros los lectores. El poema anticipa nuestra búsqueda por una respuesta a la experiencia de su autor (quizá también nuestra) y da una respuesta a todos los lectores posibles. Sea quien sea quien responde, la respuesta es universal. La identidad y la poesía son también nuestro camino.

Dada esa lectura dual, ¿cuál sería exactamente el significado del poema? ¿Qué lectura ha de prevalecer sobre la otra? A decir verdad, la corrección o incorrección no es relevante. Lo que sí es importante es que ambas lecturas resultan inseparables, y el «you» de la respuesta interpela a Whitman tanto como al lector. No hay modo de encontrar un significado unívoco por mucho que lo deseemos, pues eso es lo que el texto *significa* y nos *hace significar*, al menos según la terminología de Cavell. Así nos lee el texto.[21]

Más difícil resulta, al menos en términos abstractos, pensar cómo puede convertirse esta lectura en una experiencia colectiva. Para ello debemos asumir, como suele hacer Nussbaum, que el poema tiene entre sus intenciones provocar un determinado efecto social, el cual comienza inevitablemente por el acto individual de lectura. Como sucede con otros contemporáneos suyos, Whitman pertenece a una generación de artistas para los cuales el poeta es —como decía P. B. Shelley— el mejor de los legisladores del mundo, pues no ofrece

21. La experiencia del poema recuerda a la que relata Stanley Cavell al analizar un texto de Emerson: cuando este último afirma que «[he] who has more obedience than I masters me,» Cavell interpreta que «to master» no significa superar, sino dominarlo «as of a difficult text or of language» (*IQO* 24). La metáfora no puede ser más adecuada. Lo mismo hace Whitman con el lector de su poema.

verdades abstractas, sino horizontes nuevos ante los que reaccionar y responder (*PJ* 79-82). Tal habilidad hace que la poesía sea el vehículo perfecto para los ideales democráticos. Más allá de lo puramente subjetivo, la respuesta del poema parece dar una clave que pueda proyectarse colectivamente. Una cadena de respuestas similares es el ideal de Nussbaum, lo que supondría un reconocimiento de la inevitabilidad de estar conectado orgánicamente al mundo social en que vivimos —más allá de sus coyunturas— y ante cuya degradación la educación estética se erige como elemento potencial de cambio. Empleando términos generales («life,» «identity»), Whitman trasciende lo personal para así dirigirse al público en general y evitar que el poema se convierta en una «solución» personal, evitando referirse a que identidad o de quién. Según Nussbaum, la materialización pública del poema implica la transmisión de su significado entre los distintos lectores y el diálogo de éstos sobre las distintas interpretaciones posibles. La ambivalencia del propio texto ha de contribuir a que así suceda.

Paradójicamente, un modo de lectura que cuestiona no sólo los deseos de su autor por una cierta estabilidad, sino también nuestra propia posición como lectores, resulta abiertamente democrático. No sólo participamos en ese «endless train of the faithless,» sino que el poema trae esa condición a nuestra consciencia inmediata. Así, la lectura se convierte en un proceso enteramente activo, y la crítica en ejercicio ético.

CAPÍTULO III

LA TEORÍA LITERARIA Y LA ENSEÑANZA DE LOS CLÁSICOS: EL EJEMPLO DE *PARADISE LOST*

ANTONIO BALLESTEROS GONZÁLEZ

Milton! thou shouldst be living at this hour.
William Wordsworth

The house was quiet and the world was calm.
The reader became the book.
Wallace Stevens

Enseñar *Paradise Lost* es un reto pedagógico, incluso dentro del ámbito más especializado de los estudios de lo que en nuestra comunidad académica universitaria denominamos Filología Inglesa. No deja de resultar paradójico que John Milton terminara de dictar su magno poema y lo diera a la imprenta en su primera versión en diez libros allá por 1667, «long choosing and beginning late,» pensando en que se convertiría en *el* poema épico por antonomasia, una composición cuyo contenido quedaría indiscutiblemente elevado a la categoría no sólo de sublimidad estética, sino también a la de verdad teológica. Sin duda, el anciano bardo, ciego y desengañado en aquellos años adversos por el giro político que los acontecimientos habían propiciado en Inglaterra tras la Restauración de

Carlos II, podía al menos experimentar la íntima satisfacción que expresó Horacio cuando, de manera un tanto pomposa, dijera aquello de «Exegi monumentum aere perennius» («Erigí un monumento más perenne que el aire»), refiriéndose con estas palabras a su propia obra poética. Por mucho que los ideales de la Commonwealth puritana se hubieran visto rebatidos y conculcados por el advenimiento de la Corte británica desde Francia, donde había permanecido exiliada durante el interregno de Oliver Cromwell, Milton podía sentirse seguro, desde la perspectiva de la segunda mitad del siglo XVII, de que su obra más querida, la que culminaría su dilatada carrera vocacional como poeta, conseguiría conquistar los laureles de la inmortalidad, merced a sus méritos literarios y a sus valores religiosos, aunque en su época fuera rechazada por unas circunstancias hostiles.

Milton alcanzó su objetivo parcialmente, en el sentido de que su obra se considera un clásico de la literatura universal. Pero este mismo factor, indudablemente positivo en sí, arroja otra despiadada interpretación: ser un «clásico,» en el sentido más rotundo y descarnado del término, quiere decir que el poema constituye una pieza de museo, un volumen sólo admirado por un ámbito en exceso constreñido y restringido de especialistas o lectores muy apasionados y fieles; ser un clásico supone quedar incluido —con suerte— en una colección bellamente encuadernada que irá a parar a las elegantes estanterías, para acompasarse con el color de las cortinas del salón o de la biblioteca, si la hubiere. Éste es el triste destino de *Paradise Lost* en Inglaterra y en los demás países de habla inglesa; en otros lugares, como España, el título de este poema se pronuncia con la reverencia que otorga el casi absoluto desconocimiento, situación que no sólo se debe a la dificultad lingüística y retórica del texto, acompañada por la carencia, hasta hace relativamente poco tiempo, de traducciones fiables al castellano y a otras lenguas peninsulares, sino también a la peligrosa heterodoxia de una obra protestante, vista desde la perspectiva de un país tradicionalmente católico. Sin embargo, la epopeya de Milton constituye un auténtico prodigio literario que, pese a sus dificultades intrínsecas (o acaso

precisamente por ellas), merecería al menos ser tenida en cuenta y analizada por los estudiantes de Filología Inglesa, aunque estemos en unos tiempos oportunistas que otorgan una primacía un tanto desmedida dentro de nuestra área de conocimiento al estudio de las mal llamadas minorías, a las literaturas étnicas de diversa índole y a otras vertientes literarias y culturales de más o menos reciente creación y sutil imposición en el entorno académico. Sé que lo que escribo dista de ser políticamente correcto, y resulta acaso poco práctico: siempre será menos arriesgado realizar una tesis doctoral acerca de una narradora de una determinada etnia que escribe en lengua inglesa y que sólo ha publicado dos novelas —dejando aparte la calidad literaria que posea— que componer una tesis sobre Milton, Dryden, Pope o Johnson, por aducir únicamente algunos ejemplos ilustrativos. Entiéndaseme: en ningún momento quiero decir que no sea lícito dedicar el trabajo culminante de los estudios de tercer ciclo a aquel autor, autora, o grupo de autores, que cada investigador considere conveniente y apropiado para sus fines; únicamente propongo que debería existir un mayor equilibrio en el conjunto de la investigación dentro de la Filología Inglesa en España (aunque el mismo problema sería extensible al propio contexto anglo-norteamericano en este sentido). No podemos rechazar de manera fulminante el pasado para entender el presente y construir el futuro. Simplemente, sería un craso error.

No deseo, en todo caso, entrar aquí en tan espinosa cuestión como es la del canon, sobre el que tanto se viene debatiendo, presentando posturas tan contrapuestas como las de Harold Bloom en *The Western Canon* o las de Henry Louis Gates en *Loose Canons*.[1] El canon se hace y se rehace constantemente, y al final es el lector, por muy manipulado por la presión mediática que pueda estar, el que elegirá su opción personal e inalienable. Lo que sí intento expresar es que me parece inadecuado que alguien que se dedica a

1. Harold Bloom, *The Western Canon* (London: Macmillan, 1995); Henry Louis Gates, *Loose Canons* (Oxford: Oxford UP, 1996).

enseñar lo que solemos llamar «Literatura Inglesa» no tenga en cuenta el peso específico de grandes autores que, aunque sólo fuera por la influencia explícita o implícita que han tenido para todos los que han escrito y escriben después de ellos, merecerían no quedar relegados a los anaqueles del olvido. Incluso diría que para criticar hay que conocer: malos profesores y teóricos de la literatura seríamos si nuestro ámbito de referencia quedara reducido a un limitado grupo de autores o movimientos que conformaran el epicentro exclusivo de nuestros intereses literarios. En esta misma línea de pensamiento, mi opinión es que cualquier tipo de especialización restrictiva y monolítica supone un empobrecimiento: a alguien que de verdad ama la literatura le interesa la riqueza conceptual que destila de la globalidad de la misma, y bastante sufrimos con tener que parcelarla, por razones pedagógicas, hasta cierto punto justificadas, dentro de los cajones de sastre de las propias especialidades filológicas. Y es aquí precisamente donde entra en juego el papel relevante de la teoría literaria, que sirve, entre otras cosas, para aglutinar, para amalgamar y aportar al estudioso y amante de la literatura en general instrumentos válidos con los que analizar los textos y extraer de ellos el máximo placer, acompañado del máximo rigor. En fin, no se debería poder concebir la existencia de un profesor y crítico —todo docente lo es en potencia, quiera o no— que desdeñe cualquier tipo de literatura por considerarla obsoleta o novedosa. Tan malo es despreciar a unos escritores por ser excesivamente contemporáneos como hacerlo por ser demasiado tradicionales o antiguos. El humanista ha de ser ecléctico por naturaleza y convicción, atendiendo a la multiplicidad de criterios que conforman el estudio de la literatura.

La persona que está enamorada de la literatura, aun manteniendo sus gustos —que de esos cada cual es responsable— ha de complacerse con el conocimiento de los textos literarios de todas las épocas. Y, sobre todo, ha de leer copiosa y fructíferamente, con la avidez de un testigo privilegiado para disfrutar de las técnicas y mecanismos que conforman lo literario. Créanme (y perdóneseme el tono propagandístico de esta soflama): merece la pena leer y abismarse en el estudio de *Paradise Lost*, porque es un texto que transpira amor y devoción por la literatura, por la poesía en su sentido etimológico de «creación.» Al tiempo, la persona que lo enseñe debería ser capaz de transmitir ese fervor a los estudiantes, mostrándoles que el desentrañamiento de textos que parecen ubicarse muy lejos de sus gustos personales (si es que éste es un criterio válido para la configuración de la lista de lecturas de un curso), de su conceptualización del mundo y de su tiempo, puede arrojar resultados inesperados que, incluso a veces, se tornan sorprendentemente placenteros y relevantes para su propia experiencia vital. Porque, si la literatura no se incardina con la vida, ¿cuál sería su aprovechamiento, en qué consistiría su valor intrínseco?

En definitiva, Milton, al igual que sucede con Sterne o Joyce, refleja en *Paradise Lost* un exponente literario que, aunque él no se lo propusiera como tal, tiene mucho de juego, un juego para lectores esforzados que no se acomodan a los dictámenes de las modas más convencionales. Los tres, junto con muchos otros, son autores que podrían convertirse en favoritos del crítico formalista, incidiendo sobre todo en la noción de «extrañamiento» u «ocultamiento de la forma» (*ostranenie*) que acuñara el teórico ruso Victor Šklovskij. Con Milton se puede reconstruir una gran parte de la historia literaria inglesa y, en lo que respecta a la épica, describir la evolución de todo un género hasta finales del siglo XVII. *Paradise Lost* agotó una tradición en el devenir de la epopeya; a partir de este libro, la épica no volvería a ser la misma. Sin él, posiblemente, no habrían existido en la forma en la que fueron concebidas las nuevas vueltas de tuerca propiciadas por el *Prelude* de Wordsworth o por el *Ulysses* de Joyce. Su huella, tanto desde un plano estilístico como temático, es perceptible en la tradición literaria posterior en lengua inglesa; se puede escribir con Milton o contra Milton, pero no se puede prescindir de él.

La idea de que los cánones literarios no son sino simples formulaciones ideológicas, relativistas y convencionales, está en consonancia, por ejemplo, con el hecho de que un texto considerado canónico por excelencia como es *Paradise Lost* sea tan fundamen-

tal para interpretar el *Frankenstein* de Mary Shelley, quien utiliza el poema para crear y cimentar en su narración —marginada hasta los años setenta del siglo XX por la crítica académica y universitaria por haber sido escrita por una mujer, por pertenecer al género gótico y por ser la primera obra que se inscribió dentro del ámbito de la ciencia-ficción, entre otras facetas que subrayaron su alteridad literaria— una corriente de referencias intertextuales de destacable relevancia. La impronta de la magna composición miltoniana es perceptible en tal cantidad de autores y obras de la literatura escrita en lengua inglesa y en otros idiomas que consignar aquí tan amplio elenco sería prolijo a la par que inútil. Baste citar los nombres representativos de Dryden, Pope, Anne Finch, Blake, Mary Wollstonecraft, Percy Shelley, Keats y Wordsworth. Para los maliciosos que puedan estar pensando en que esta lista contiene casi exclusivamente autores canónicos y con cierto regusto arcaico, ahí va el estrambote: me atrevería a señalar que, consciente o inconscientemente, casi todas las figuras de alteridad monstruosas (y a veces sublimes) de la literatura fantástica están en deuda con el Satán miltoniano, empezando si se quiere por la propia criatura de Frankenstein, siguiendo por Hyde, Dorian Gray, los patéticos monstruos ensamblados por el Dr. Moreau y Drácula, hasta llegar al propio Alien de la película homónima dirigida por Ridley Scott en 1978. Los monstruos modernos que nos acechan no surgieron precisamente de la nada, sino que, entre otros orígenes posibles y constatables, deben bastante a la prodigiosa imaginación de John Milton.

Por supuesto, además de lo ya dicho, *Paradise Lost* puede y debe estudiarse desde cualquier vertiente teórica, sea ésta más o menos tradicional o novedosa. El poema de Milton resiste y valida cualquier tipo de acercamiento crítico: formalista, estructuralista, feminista, de estética de la recepción, postestructuralista, postcolonial, etc. De hecho, los estudiosos contemporáneos del mismo han venido demostrando la riqueza que el texto proyecta desde todas éstas, y desde algunas otras perspectivas. Si a Shakespeare (y, por ende, a otros autores del pasado) se le ha aplicado todo este haz de acercamientos y otros más, ¿por qué no a Milton? Por difícil que sea la tarea, puede ser gratificante tanto hacer que Milton se convierta en nuestro contemporáneo, según intentó Jan Kott en su famoso libro acerca del Cisne del Avón,[2] o, invirtiendo radicalmente la ecuación, convertir al estudiante —y a nosotros mismos— en contemporáneos de Milton, como defenderían los críticos historicistas y los paladines del materialismo cultural.

En mi modesta opinión, existe un punto de partida conveniente y aconsejable en la utilización de cualquier teoría crítica en una clase: nuestra postura como docentes ha de ser lo más ecléctica posible, ofreciendo diferentes perspectivas para el estudio del texto, centrándonos en las que más apropiadas puedan parecernos en un momento dado por su grado de aplicabilidad, pero siempre sin impedir que dicho estudio pueda completarse con otras que puedan derivarse de la discusión en el aula. A menudo hemos de hacer frente al problema de que algunas asignaturas de Literatura Inglesa (por poner un ejemplo *ad hoc*, aquéllas en las que puede aparecer John Milton) preceden en los planes de estudio a las materias específicas de Teoría Literaria Angloamericana (como acontece en la Universidad en la que imparto docencia), por lo que el uso de la crítica en clase ha de llevarse a cabo de una manera preliminar, deductiva y, aunque resulte paradójico, poco «teórica» en sí. En todo caso, lo que en principio es una desventaja puede transformarse en un beneficio: aunque sea de forma intuitiva y parcial —incluso contando con las asignaturas de Teoría Literaria que los alumnos puedan haber recibido en un primer ciclo por parte de los miembros de otros Departamentos encargados de ello— el estudiante avezado va reconstruyendo su edificio teórico de manera apriorística y paulatina, sirviéndole las enseñanzas ya recibidas, por fragmentarias que sean, como piedra angular sobre la que sustentar posteriores conocimientos acerca de la materia, una materia que será instrumento esencial para cualquier asignatura de literatura cuyo estudio abarque. En definitiva, creo que no existe un acerca-

2. Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (Londres: Methuen, 1964).

miento crítico perfecto en sí mismo; sí es verdad, por otra parte, que ciertos textos se prestan mucho más a ser explicados por algunos de ellos en concreto, y que es imposible agotar las implicaciones y derivaciones formales, temáticas e ideológicas de un texto mediante el uso de la teoría literaria, por muy exhaustivo que éste sea. Éste es uno de los aspectos que pueden resultar más desalentadores en principio para los alumnos, hasta que caen en la cuenta de que constituye la mayor riqueza referencial y la mayor fuente de placer que produce la literatura. A los estudiantes les cuesta comprender que no existen panaceas para comentar un texto literario: no hay fórmulas ni axiomas que puedan tomarse como base incontestable. Por otra parte, conviene desterrar en todo momento la peregrina noción de que *todo vale* en el comentario de un texto: la intuición y la primera impresión del alumno son sin duda relevantes para sustentar posteriormente las técnicas de análisis literario, siempre fundamentadas en el propio texto y en su correspondiente contexto, hasta el punto que el estudiante pueda conocerlo. Decir «es que yo lo siento así» o «yo pienso que es así» no son criterios universales de aplicación al análisis textual sin estar apoyados en una base sólida.

En fin, atendiendo a mi propósito principal en estas páginas, voy a centrar mi exégesis, de índole eminentemente práctica y pedagógica, en el estudio de *Paradise Lost* en clase desde una perspectiva teórica, ayudándome para ello, por razones espacio-temporales, de las teorías críticas de la recepción —uno de los aspectos que más juego han dado para interpretar el poema miltoniano en los últimos tiempos— y en las teorías feministas, uno de los factores más polémicos con respecto a la obra de Milton, y que suele suscitar un encendido debate. Como es imposible prescindir del todo de otros factores críticos adicionales (y además no tiene sentido hacerlo), mi exposición quedará salpicada aquí y allá por otras consideraciones teóricas que complementarán el análisis sintético que propongo: se trataría simplemente de ofrecer unas líneas maestras y resumidas de una posible metodología de comentario de *Paradise Lost* en los aspectos aludidos. Por supuesto, concibo el análisis del poema siempre desde una perspectiva fragmentaria (un estudio exhaustivo de esta obra de Milton únicamente podría ser, si acaso, materia de un curso o seminario de Doctorado). Cada docente elegirá los pasajes del mismo que mejor sirvan para sus propósitos, dentro de la coherencia global del curso que imparte. Yo me he permitido ofrecer a lo largo de mi *modest proposal* algunas directrices textuales de cierto valor paradigmático, pero que no son sino ejemplos mínimos dentro de la multiplicidad y riqueza referencial que puede hallarse en esta epopeya británica. En última instancia, mi intento pretende ser una demostración de cómo la teoría literaria apoya de manera útil y pragmática el estudio de los textos. Antes de iniciar mis argumentaciones, será conveniente establecer algunas consideraciones preliminares de carácter más general, prestando atención fundamentalmente a la vertebración del análisis de la obra aludida en el aula.

El primer obstáculo que ha de vencer el profesor de Literatura Inglesa que se atreva a lidiar con los prolijos versos de *Paradise Lost* es el de contextualizar el logro miltoniano en su propia época y en su propio marco ideológico y teológico. Para ello, y aunque no haya sido Milton, frente a autores con más fortuna en este sentido, foco principal de este tipo de acercamientos, los postulados de la teoría historicista y del materialismo cultural se nos antojan los más adecuados para tamaña empresa. Cuando el poeta londinense muere, y a pesar de la división religiosa que escinde Europa —y, por extensión, todo el Occidente— entre reformistas y contra-reformistas, no hay nadie que dude en toda la cristiandad de la idea de que, como se dice en el Apocalipsis y en otros textos evangélicos, el Fin del Mundo traerá consigo la conversión de todos los seres humanos al cristianismo, sancionando la autenticidad última del mensaje de Jesús no sólo para los creyentes en su doctrina, sino para toda la humanidad en general; recuérdese cómo juega irónicamente Andrew Marvell con esta idea en «To His Coy Mistress»: «And you should, if you please, refuse/Till the conversión of the Jews,» último acontecimiento que hipotéticamente sucederá antes de que los cuatro ángeles hagan sonar sus trompetas por los confines de la

Tierra. Milton, como sus contemporáneos occidentales, y al igual que los cristianos ortodoxos de cualquier tiempo, creía fervientemente en esta idea, que posee importantísimas connotaciones para interpretar su labor poética. ¿Cómo leer, por tanto, *Paradise Lost* como poema épico? De acuerdo con el autor, su obra no es sólo una epopeya en el sentido clásico del término, aplicado a una determinada civilización o pueblo, sino que se trata del gran poema épico universal de toda la humanidad. De ahí el rechazo sistemático de Milton hacia sus precursores dentro del género, desde los ejemplos primigenios de la *Ilíada* y la *Odisea*, de la *Eneida* y de los demás exponentes grecolatinos, hasta llegar a *La Gerusalemne liberata* de Tasso, el *Orlando furioso* de Ariosto y *Os Lusiadas* de Camoens, aparte de toda la épica medieval.

Precisamente, cuando comienzo mis clases sobre *Paradise Lost* pido a los estudiantes que rememoren los títulos y rasgos fundamentales de los poemas épicos más importantes, para, a partir de ese punto, resumir cuáles son las características más reiteradas del género, tal y como se deducen de las composiciones que hayan podido leer, estudiar o conocer por referencias. A lo largo y ancho del análisis de los fragmentos escogidos de la obra de Milton que constituyen materia obligatoria de lectura, iremos estableciendo vínculos de analogías y diferencias con respecto a las innovaciones que *Paradise Lost* presenta con respecto al patrón épico configurado por la tradición. Este ejercicio no es una vacua elucubración mnemotécnica, sino que alcanza una dimensión práctica que, por una parte, propicia el acercamiento a un género y a las obras más significativas que lo representan desde la Antigüedad en adelante, mientras que, por la otra, conecta dichas epopeyas y los rasgos más arquetípicos de las mismas con la manipulación que de estos últimos lleva a cabo Milton de manera consciente. El poeta ciego desconstruirá en su obra magna, tanto explícita (sobre todo, en las invocaciones a la Musa de los libros I, III, VII y IX) como implícitamente los grandes ejemplos épicos del pasado. Si bien todos ellos son magníficos desde una perspectiva estilística, tornándose así en modelos para la adaptación lingüística y retórica que Milton acometе en *Paradise Lost*, no dejan de ser exponentes de una épica pagana y, por lo tanto y a pesar de sus méritos artísticos, inadecuada para el creyente cristiano desde un punto de vista ideológico y religioso. De esta manera, el poeta critica, incluso admirando a sus artífices, los ecos paganos de las epopeyas homéricas, la pompa y la propaganda imperial del intento virgiliano, el catolicismo y los elementos fabulosos de las composiciones de Tasso y Ariosto, el imperialismo luso de la obra de Camoens, y la fantasía ahistórica de los poemas de la Edad Media, sobre todo los de la materia artúrica, tan relevantes dentro de la tradición literaria británica. No se puede obviar que, desde su más temprana juventud como poeta, Milton había intentado dar a su patria un poema épico que la ennobleciera. En el siglo XVII, la epopeya seguía siendo el género literario más prestigioso, siguiendo el dictamen de Aristóteles en su *Poética*; ninguna nación (ni ninguna lengua que la representara) podía considerarse realmente importante desde una perspectiva artística si nadie entre sus escritores había conseguido componer un poema épico del que sus habitantes pudieran enorgullecerse.

Siempre anhelante de dar cauce a su vocación poética, y plenamente consciente de sus dotes y de su vasta erudición, Milton había sopesado en una época temprana la opción de redactar una epopeya artúrica, enlazando con los nebulosos orígenes de Bretaña, según él mismo nos cuenta en sus obras *Mansus* y *Epitaphium Damonis*, ambas de 1639 (lo que contrasta con sus palabras en la invocación a la Musa del libro IX: «. . . Me of these/Nor skilled nor studious . . .» 9: 41-42). Entre otros temas que el poeta tomó en consideración, acaso para escribir una tragedia (y nótese que son muchos los elementos dramáticos que aparecen en *Paradise Lost*, como, por ejemplo, los diálogos entre Adán y Eva, Eva y la Serpiente, y Adán y Eva nuevamente, en la estructura circular, aunque temáticamente asimétrica, que articula el libro IX, que es un libro eminentemente trágico[3]), Milton mostró interés por numerosos

3. «. . . I now must change/Those notes to tragic. . .» (9: 5-6).

tópicos extraídos de la Biblia, y esbozó cuatro posibles esquemas de obras acerca de la caída del hombre en el pecado. En fin, el lector contemporáneo de *Paradise Lost* hubo de tener en cuenta necesariamente la universalidad del intento miltoniano, su deseo de construir una épica eterna e internacional con presupuestos protestantes que, como bien señala David Loewenstein, «fully rivals and supersedes its classical and European precursors.»[4] Se trata de una obra compuesta por un poeta que se cree —se sabe, de acuerdo con su creencia— inspirado por Dios para su tarea. Como Homero, y al igual que algunos poetas míticos y personajes literarios dotados de visión profética, Milton es ciego; y lo que es una seria discapacidad queda transformada en su investidura narcisista como poeta-profeta, lo que los latinos llamaban *vates*: el poeta se considera iluminado interiormente por el espíritu divino para consumar su arduo esfuerzo de escribir una epopeya que superara el lastre nacionalista para llegar a lo que él entiende como verdades sagradas contenidas en la Biblia y en otros escritos apologéticos y teológicos.

No obstante, dejando aparte los elementos que Milton toma y manipula para sus intereses de la épica clásica y medieval y de la Biblia, existen otros que son propios del poeta inglés, por lo que puede decirse que *Paradise Lost* está constituido por una amalgama de rasgos épicos grecolatinos, europeos y bíblicos, tamizados por el peculiar cendal del autor, quien se estuvo preparando durante años para acometer el más vasto de sus empeños poéticos. No podemos olvidarnos tampoco del hecho de que, en su visión aglutinante de la épica, Milton se sirve no sólo de los elementos serios, sino también de los burlescos, siendo uno de los creadores principales del «mock-heroic» en su versión moderna, estilo tan imitado posteriormente por Pope en *The Rape of the Lock* o Fielding en *Tom Jones*. Además, de alguna manera, *Paradise Lost* también subsume toda la producción anterior de Milton, tanto poética como prosística y

4. David Loewenstein, *Paradise Lost* (Cambridge: Cambridge UP, 1993) 2.

ensayística. Además, la obra ha de leerse como *historia* («the story of all things»), pues así es como se entiende la materia incluida en la Biblia para el verdadero creyente de la época (el de hoy, tras aldabonazos como el de la revolución darwinista, tendería seguramente a interpretar muchos pasajes de los libros sagrados judeocristianos como alegorías). Mediante la contextualización histórico-genérica preliminar que he sugerido y propuesto fragmentariamente, el estudiante estará preparado para proseguir en su tarea de analizar *Paradise Lost* con mayor profundidad teórica.

Otro de los problemas que obstaculizan la lectura del magno poema miltoniano, y que se vincula con algunos aspectos sobre los que incidí anteriormente, es el escaso bagaje cultural —lamento ser tan crudo— que, por las enormes deficiencias adquiridas antes de su formación universitaria, acrecentadas en muchos casos por los intereses bastardos que entran en juego en la configuración de los planes de estudio de la especialidad de Filología Inglesa, aqueja a nuestros alumnos hoy en día. No digo que no pueda ser posible la lectura *ex nihilo* de *Paradise Lost*, es decir, sin tener en cuenta el trasfondo cultural y religioso sobre el que se fundamenta el texto, pero la tarea de enseñarlo se hará doblemente ardua y dificultosa. De esta manera, estimo que un estudiante que tenga un conocimiento más o menos sólido de la lengua latina y haya tenido acceso a obras como la propia *Eneida* virgiliana en su versión original, aunque sea después de haber traducido incipientemente algunos pasajes, desentrañará con menor dificultad y, lo que es más importante, disfrutará más de los artificios retóricos que articulan el poema de Milton. En la misma línea de lo que apunto se inserta el casi nulo contacto de los estudiantes con el fascinante ámbito de la mitología grecolatina, que resulta primordial para entender la literatura occidental en su conjunto.[5] Igualmente, nuestros alumnos suelen mos

5. A este respecto, suelo recomendarles que dediquen algún tiempo del verano a la lectura de las *Metamorfosis* de Ovidio, que considero que es la obra más apropiada para aprender mitología clásica de una manera activa y placentera, y, por lo tanto, fructífera. Tampoco es desdeñable el compendio

trar un desconocimiento supino de la Biblia, por más que muchos de ellos se consideren cristianos y católicos, lo que no deja de provocarme extrañeza, a pesar de que soy consciente de los extremismos y los males atávicos de nuestro país, tan dado a las oscilaciones ideológicas convulsas y montaraces. Hasta que no nos demos cuenta todos —religiosos, agnósticos o ateos— de que sin la Biblia no podremos entender y saborear en toda su plenitud el noventa por ciento de los escritos que componen, al menos, los textos que se incluyen bajo la etiqueta de «literatura escrita en lengua inglesa» (en realidad, esto sería extensible a cualquier literatura occidental o de raíces judeocristianas), no estaremos en disposición de paliar algunas carencias y deficiencias que van en detrimento de la calidad cultural de nuestra especialidad. Por poner sólo un ejemplo, ¿cómo se pueden explicar al alumnado de Literatura Norteamericana los escritores puritanos del siglo XVII —quienes, por cierto, presentan numerosas y evidentes concomitancias ideológicas con Milton— sin tener en cuenta para nada algunos textos bíblicos? Es como empezar la casa por el tejado, y todo esto nos lleva a la superficialidad y la irrelevancia que otras especialidades filológicas achacan a nuestra área (si bien ellos ven mucho la paja en el ojo ajeno y no perciben la viga en el propio con tanta facilidad).

Por descontado, no digo que un estudiante de Filología Inglesa tenga que saberse de principio a fin *toda* la Biblia; pero sí que hay partes que, dado que no cabe estar mirando siempre hacia atrás con ira o sin ella, resultan más relevantes y significativas. A modo de ilustración, considero que un estudiante que analiza *Paradise Lost* comprenderá muchos más aspectos de esta obra si ha leído previamente los primeros capítulos del Génesis. El Apocalipsis es otra obra que se me antoja esencial para el estudio de la poesía del siglo

---

de Robert Graves en *The Greek Myths*, publicado en una edición asequible en Penguin (existe además traducción española en Alianza Editorial). Para un conocimiento más profundo del acervo mitológico, el manual mitográfico que más me satisface es la *Mitología clásica* de Antonio Ruiz de Elvira (Madrid: Gredos, 1981).

XVII en general (tendremos cubiertos así el alfa y el omega). Si no se quiere obligar al alumno a leer siquiera algunos fragmentos bíblicos útiles para el análisis de *Paradise Lost*, el profesor siempre puede solicitar en clase algún voluntario que, después de una mínima investigación al respecto, explique sucintamente algunos factores destacables de dichos pasajes para hacérselos llegar a sus compañeros y, con este apoyo, debatir sobre la incidencia de estos escritos en el poema de Milton. Esta obra en sí constituye una piedra de toque fundamental para, de forma muy resumida, hacer también una recopilación sinóptica de las principales sectas y herejías protestantes que hallan cabida y discusión en ella, reflejando así un panorama global de la situación religiosa en la Inglaterra de Milton, aspecto relevante para el estudio de toda la literatura del XVII en Gran Bretaña, dado que se trata de una época convulsa desde una perspectiva religiosa, lo que coadyuva a explicar algunas causas de la Guerra Civil de 1642-49 en aquel país. El alumno de una asignatura de Literatura Inglesa del siglo XVII ha de tener bien claro quiénes eran los puritanos, y por qué surgieron, lo que además apoyará el estudio de otras materias literarias en lengua inglesa.

La cuestión del lenguaje y de la retórica (ese «answerable style» al que se refería Milton) también es una de las barreras a las que tiene que hacer frente el estudiante de *Paradise Lost*, por la dificultad que implica la sintaxis distorsionada, la acumulación de figuras y demás recursos de los que hace acopio Milton. En primer lugar, el alumno debe ser consciente de que el elevado registro lingüístico de la obra es un obstáculo no sólo para una persona de cultura media de habla inglesa en la actualidad, sino que, ya en época de Milton, en la segunda edición reformada que el poeta llevó a cabo de su composición en 1668, éste tuvo a bien añadir unos «argumentos» en prosa al principio de cada libro para que los lectores pudieran al menos seguir el esqueleto de la trama de los mismos, lo que implica que el público coetáneo se perdía de igual manera en los vericuetos métricos y estilísticos del verso. Acaso no sea ocioso animar al estudiante de lengua española haciéndole

saber que la sintaxis latinizante de *Paradise Lost* y sus técnicas un tanto barrocas de «ocultamiento de la forma» son relativamente accesibles para una persona culta que haya tenido o tenga cierta familiaridad con los experimentos culteranos y conceptistas de un Góngora y un Quevedo respectivamente. En este sentido, el poema se presta al análisis formalista, el cual, combinado con otros tipos de acercamientos críticos, puede resultar muy gratificante. En lo que concierne a las figuras retóricas, es evidente que un alumno de Filología (la que sea) ha de tener un conocimiento sólido de las más representativas; por otra parte, existen muchos manuales y diccionarios dedicados al tema cuya consulta puede resultar fructífera y esclarecedora.

Una vez establecidos estos puntos preliminares de índole general, abordaré sin más dilación, aunque ya haya apuntado alguna que otra directriz acerca de la cuestión, el problema de la lectura y la interpretación hermeneútica de *Paradise Lost*, objeto de algunos libros seminales en el campo de lo que se conoce como «Reader-Response Criticism,» o también «Estética de la recepción,» destacando fundamentalmente el estudio de Stanley Fish *Surprised by Sin: The Reader in* Paradise Lost.[6] Es evidente en principio que no se puede leer la obra de Milton hoy igual que la leyeron sus contemporáneos, según cabe inferir de lo dicho anteriormente. Cada lector es un crítico en potencia, una especie de microuniverso individual y fenomenológico que puede conectarse con los demás lectores, compartiendo con los de su misma época unos condicionantes únicos y, en ocasiones, intransferibles a otros periodos de la historia. De acuerdo con Fish, «the poem's centre of reference is its reader who is also its subject»[7]; más tarde señalaría que la literatura debería redefinirse no como un objeto, sino como algo que sucede

6. Stanley Fish, *Surprised by Sin: The Reader in* Paradise Lost (New York: St. Martin's Press, 1967). Otro título relevante a este respecto es B. Rajan, Paradise Lost *and the Seventeenth-Century Reader* (Ann Arbor: U of Michigan P, 1967).

7. Fish, *Surprised by Sin* 1.

cuando leemos.[8] Los significados de un texto son «the property neither of fixed and stable texts nor of free and independent readers but of interpretive communities that are responsible both for the shape of the reader's activities and for the texts those activities produce.»[9] Por «interpretive communities» Fish entiende no una colectividad de individuos, sino un conjunto de estrategias o normas de interpretación que tenemos en común y que regulan la manera en la que percibimos y pensamos. Conectando con *Paradise Lost*, el propósito de Milton en su poema sería educar al lector, conduciéndolo a una consciencia de sí mismo como ser humano falible y caído, y a un sentido de la distancia que le separa de la inocencia que una vez le perteneció. En palabras de Elizabeth Freund, refiriéndose a las teorías de Fish:

> In this view, the narrative strategy of *Paradise Lost* establishes a parallel between the situation in Paradise and the reader's situation, forcing the reader to revaluate his/her own relationship to the legitimate uses of rational and analytic inquiry on the one hand and faith on the other.[10]

¿Respondería un lector coetáneo nuestro de *Paradise Lost* a estas características? ¿Se identificaría de esta manera con Adán y Eva como representantes de la naturaleza caída del ser humano? Si juzgo por las reacciones de mis estudiantes para con el texto, no estoy demasiado seguro, porque no creo que ellos establezcan esta dicotomía radical entre razón y fe. Tampoco la exégesis romántica del poema, por ejemplo, coincidiría con estos postulados, según veremos. En cualquier caso, sí es cierto que un lector de hoy coincide con el del pasado en precipitarse en la trampa retórica que

8. Véase Stanley Fish, *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard UP, 1980).

9. Fish, *Is There a Text in This Class?* 322.

10. Elizabeth Freund, *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism* (Londres: Methuen, 1987) 90.

Milton construye para hacerle partícipe de que el pecado original habita en él al igual que en nuestros primeros padres, lo que propicia el hecho, subrayado por Fish, de que el lector se ve impelido a jugar un doble papel de participante activo en los acontecimientos que se describen, al mismo tiempo que se convierte en un crítico de su propia actuación. Sea cual sea la adscripción religiosa que el lector en concreto posea, una vez que entra en el texto, aunque no lo lea como historia, se ve captado por la telaraña retórica que teje Milton. Se podrá luego estar de acuerdo con sus argumentos o no, pero no cabe duda de que sus presupuestos lógicos son impecables. El autor pretende, según nos transmite él mismo, «to justify the ways of God to men,» tratando de persuadir a sus lectores mediante esta teodicea de la justicia última del controvertido tema del pecado original, y es verdad que, merced a la argumentación retórica que propone, nos vemos movidos durante el proceso de lectura, no importa cuáles sean nuestras creencias, a identificarnos con una tragedia que, si no acabamos de reconocer totalmente como la nuestra, sí que mueve a una catarsis de alcance global por unas figuras sufrientes que representan las grandezas y miserias de la humanidad.

Fish señala que «Milton's strategy in the poem is to make the reader self-conscious about his own responses and to bring him to the realization that his inability to read the poem with any confidence in his own perception is its focus.»[11] El lector es el protagonista de *Paradise Lost* porque, siempre según este teórico, se verá reflejado en la tragedia de Adán y Eva, de la que él es también partícipe directo en un contexto judeocristiano. Y es que, en definitiva, la objetividad del texto es una ilusión, una falacia; es el lector el que reconstruye el significado del mismo, reemplazando la ilusoria objetividad mediante la experiencia de un sujeto que interpreta. Incluso una frase se torna un *acontecimiento*, algo que le sucede al lector, y en lo que éste participa.

11. Fish, *Is There a Text in This Class?* 21.

Algunos críticos, como la propia Elizabeth Freund,[12] han acusado a Fish de que su teoría de la recepción queda lastrada por el formalismo que impregna sus argumentos; yo no termino de ver contradicción alguna en la combinación de sus presupuestos con el análisis en forma de «close reading» del texto. Si acaso, se trata de una paradoja: es verdad que la objetividad del texto es ilusoria, pero nos la creemos a pies juntillas cuando lo estamos leyendo y desentrañando, y no importa que sea sólo «nuestra» objetividad. Si es verdad lo que señala Georges Poulet, el hecho extraordinario en el caso de un libro que leemos es que todas las barreras entre él y el receptor del mismo se vienen abajo. «Tú estás dentro de él; él está dentro de ti; ya no existe ni fuera ni dentro.»[13] Hasta la fecha, nadie, que se sepa, ha sido capaz de crear en un laboratorio un hombre artificial, y, sin embargo, cuando leemos *Frankenstein* lo hacemos tomando su trama como «realidad»; puede que yo no crea en la existencia de los vampiros, pero, cuando leo *Dracula* siento el miedo inherente a la idea de que dicha existencia es posible. Es perfectamente factible combinar la experiencia de la interpretación del texto mediante la lectura con un estudio formalista del mismo. Las palabras al respecto de esta cuestión por parte de Fish en un artículo titulado «Literature in the Reader: Affective Stylistics» (1970) resultan relevantes: «The meaning of an utterance . . . is its experience —all of it— and that experience is immediately compromised the moment you say anything about it. It follows, then, that we shouldn't try to analyse language at all. *The human mind, however, seems unable to resist the impulse to investigate its own processes.*»[14] Con más motivo, la mente analítica del crítico literario, porque la literatura está hecha de lenguaje.

12. Freund, *The Return of the Reader* 94.

13. Georges Poulet, «Phenomenology of Reading,» *New Literary History* 1 (1969): 54.

14. Stanley Fish, «Literature in the Reader: Affective Stylistics,» *New Literary History* 2 (1970): 160; las cursivas son mías.

Que los textos proyectan tantas interpretaciones como lectores hay es una de las cosas que hacen bella la literatura, y esto invalida cualquier intento tipo receta, la panacea universal para comentar un texto literario. De acuerdo con *The Literary Work of Art* del filósofo polaco Roman Ingarden, la tarea de la lectura es un proceso creativo de cristalización que se basa en la experiencia personal del lector, y requiere tanto destreza como imaginación. Puesto que no hay dos lectores idénticos, nunca habrá dos cristalizaciones idénticas, incluso cuando se trate del mismo lector. Mientras que la obra en sí es invariable y estable, el número de posibles cristalizaciones es ilimitado y diferirá dependiendo de los lectores. Más aún, ninguna cristalización agotará las posibilidades que se contienen en la obra virtual, ni será idéntica a ella. No obstante, de nuevo lanzo un aviso para navegantes que puedan caer en la tentación del excesivo relativismo: todos los profesores de la materia nos hemos visto obligados a señalarle a un alumno en clase o en un examen que su opinión, por muy respetable que sea, puede ser inadecuada cuando se aparta del texto, esa urdimbre de palabras e ideas. Un filólogo —que, en principio, debe ser un lector hasta cierto punto privilegiado— no puede basar su opinión acerca de un poema, como ya apuntaba, en el muy discutible criterio del gusto o en la más atrabiliaria fantasía: al igual que un crítico profesional de cine debería hacer con una película, habrá de complementar sus impresiones con un estudio serio (por supuesto, no exento de imaginación) de los mecanismos retóricos, lingüísticos, históricos, culturales e ideológicos que surgen en, o subyacen al texto. Me atrevería a decir que un buen crítico literario es aquel que es capaz de disfrutar de un texto porque posee conocimiento de causa de todos aquellos constituyentes que lo configuran y le dan forma. No digo que cualquier lector no pueda disfrutar de un texto (hay magníficos lectores que jamás han pasado por un aula universitaria, ni maldita la falta que les hace), simplemente señalo que, como lector especial que es, el filólogo y el crítico literario *deberían* incrementar el placer que extraen de un texto por su conocimiento de los recursos del mismo. De ahí que haya que enseñar a nuestros alumnos a leer *críticamente*, en el sentido más positivo del término, tomando en su justa y equilibrada medida los postulados de Wolfgang Iser por los cuales «the text represents a potential effect that is realized in the reading process» y «meaning is no longer an object to be defined, but is an effect to be experienced.»[15] Ahora bien, es totalmente cierto que nunca la experiencia de un lector será exactamente idéntica a la de otro, y, por ello, el docente haría mal en imponer a rajatabla su punto de vista *único* ante los estudiantes. Un texto admite un amplio abanico de posibilidades interpretativas; Iser postuló que éstas eran infinitas, y Fish le contestó diciendo que «plurality is not an infinity.»[16] Por su parte, Paul de Man señaló que el diálogo que se establece entre obra e intérprete de la misma es interminable.[17] Dejo a la consideración de mis lectores —al igual que a la de mis alumnos— la verdad o falsedad de estos asertos.

Volviendo a Milton tras esta mínima digresión, es importante observar qué quiere hacer él, cuál es la finalidad que persigue al escribir *Paradise Lost*, lo que subyace a ese «justificar la actuación de Dios ante los hombres.» Fish ha entendido muy bien qué es lo que desea Milton del lector, pero ello no quiere decir que el poeta lo consiga. Tomemos el ejemplo fundamental del tratamiento de la figura de Satán en el poema. ¿Cómo leemos a esta atractiva personificación del mal? Sirviéndonos de las teorías alemanas de la estética de la recepción, que se centran en la historia de los juicios de los lectores,[18] podemos determinar que los poetas románticos ingleses, en su interpretación radical del poema miltoniano, no dudaron en convertir a este personaje caído en el verdadero y sublime protagonista del drama, el epítome de la energía revolucionaria que se

15. Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978) IX y 10, respectivamente.

16. En la reseña de *The Act of Reading* del teórico alemán, bajo el título «Why No One's Afraid of Wolfgang Iser» (1981).

17. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (London: Methuen, 1971) 32.

18. Iser, *The Act of Reading* IX.

opone a la tiranía de un Dios estático y que se les antojaba insulso, emblema de la injusticia patriarcal. Sin embargo, Milton se habría escandalizado de haber tenido ocasión de leer el famoso aserto de Blake en *The Marriage of Heaven and Hell*, cuando el conspicuo poeta dice que «[Milton was] of the Devil's party without knowing it.»[19] Esta aseveración dista de ser cierta en la proyección que le otorga Blake. ¿Por qué comienza el autor del siglo XVII su poema *in medias res* (una convención épica), ubicando la acción en el Infierno? ¿Por qué nos presenta en un principio los argumentos de Satán y sus aliados, acompañados por su impecable don de la retórica, por su exquisita manipulación del lenguaje y por la altivez y belleza de sus formas (recuérdese que, cuando comienza el poema, Satán no tiene nada de monstruoso *externamente*)? Situando al atractivo demonio en el centro de atención, Milton hace percibir al lector la atracción del mal en sí. Si nosotros hubiéramos sido Eva, habríamos sucumbido a la irresistible tentación satánica, tal y como nos planteamos la verdad o la mentira de la denuncia del demonio acerca de la injusticia divina que ha dado con sus huesos en el Infierno.

Será en el transcurso de la lectura de los dos primeros libros de la obra cuando el lector al que Milton se dirige y con el que se identifica vaya gradualmente desasiéndose de la esfera retórica en la que el diablo le ha encapsulado con sus melifluas razones y con su revuelta contra la opresión divina. Poco a poco, viéndolo actuar, el lector ortodoxo en las creencias del cristianismo caerá en la cuenta de que Satán y sus acólitos son unos monstruosos engañadores, unos seres amorales, despiadados y cobardes, capaces de cobrarse venganza indirecta en unos seres que nada les han hecho, para atacar así la creación de Dios. Si además somos capaces de reconocer en la descripción de los demonios la alusión velada a la corte pro-católica y afrancesada de Carlos II (trasunto de Satán en

19. William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell, Complete Writings with Variant Readings*, ed. Geoffrey Keynes (Oxford: Oxford UP, 1972) 150.

algunos aspectos), no nos quedará duda de la estrategia miltoniana para confundir primero al lector y conducirlo a través del laberinto retórico hacia el mensaje del que quiere hacerlo partícipe.[20] Tomar en consideración siquiera la certeza o la falsedad de los argumentos de Satán es ya señal inequívoca de la huella que el pecado ha dejado en nosotros. Milton lanza el anzuelo al lector para que relacione a Satán con el héroe épico; todo poema épico ha de tener uno. ¿Quién cumple esta función en *Paradise Lost*? Evidentemente, de acuerdo con Milton, no puede ser el demonio, pese a que, o precisamente porque coincide en muchos rasgos con el héroe clásico de la epopeya. Las demás opciones dependen de cómo leamos el poema. Decir que Cristo[21] es el protagonista principal del mismo se nos antoja como la solución más obvia, aunque no sea la más atractiva literariamente, razón por la que Milton vuelve a manifestar el poder que el mal ejerce en el lector, tentado por el dinamismo de la tragedia satánica. Es posible también que, en un segundo plano, interpretemos que Adán y Eva, gracias a la intervención y la redención de Cristo, son los verdaderos héroes del poema, y esa lectura centra su dimensión épica en lo humano, conectando, de manera distinta a la que Milton hubiera pensado, con posteriores recreaciones de lo épico como el *Ulysses* joyceano. Por extensión, existe otro héroe en el poema, y éste no es otro que el propio Milton, progenie, al igual que toda la humanidad, de aquellos primeros padres y heredero y transmisor de su pecado. En su función de *vates*, el poeta se torna en individuo «elegido» para representar a su especie en virtud de

20. Esta estrategia puede ponerse en relación con las teorías de la recepción de Georges Poulet, donde se revela la identificación entre lector y texto: «Estoy pensando los pensamientos de otro. Desde luego, no habría causa para la sorpresa si los estuviera pensando como los pensamientos de otro. Pero los pienso como si fueran los míos. . .» («Phenomenology of Reading» 56).

21. Recuérdese que Milton no creía en la Trinidad, y, por tanto, Jesús es una «entidad» diferente de Dios Padre y del Espíritu Santo, que a su vez son seres individuales.

sus méritos poéticos, mediante los cuales Dios habla a los hombres. Salvando este aspecto religioso en su sentido lato, será esta dimensión del «hombre que habla a los hombres» («a man speaking to men») la que quede sublimada en el *Prelude* de Wordsworth, el poema épico que pivota sobre «the growth of a poet's mind,» convirtiendo al artífice de la obra en el epicentro de la epopeya. En definitiva, esta discusión acerca del protagonismo heroico en el poema de Milton puede dar pie a un interesante debate en el aula.

Así pues, el lector se introduce en *Paradise Lost* y, casi de inmediato, queda «sorprendido por el pecado,» coincidiendo con el título del libro de Stanley Fish. Pero, además, se ve acompañado en su periplo por la voz del propio Milton, investido de su función de poeta-profeta, cuya visión externa ha quedado velada para que se incremente su visión interna, merced a la iluminación que Urania le otorga.[22] En ningún lugar surge con mayor plenitud esta voz narcisista —Milton es la única personalidad de su época, junto con Galileo Galilei, que aparece explícitamente citado en su obra— que en las invocaciones a dicha Musa, invención peculiar y original del autor. El análisis textual en clase de estos fragmentos (ubicados concretamente en los libros I, III, VII y IX) ofrece la posibilidad, entre otras, de contemplar el ejercicio autobiográfico de Milton, que aprovecha la oportunidad de estos pasajes preliminares para mostrar al lector su naturaleza caída y falible, por mucho que haya sido tocado por la divinidad con dotes proféticas y artísticas. En realidad, como revela la magna ironía especular del episodio del libro II en el que los diablos se dedican afanosamente a escribir poemas épicos sobre su propia caída, Milton parece postular que,

22. Varias obras se han ocupado de estudiar el impacto de la voz poética prominente de Milton en *Paradise Lost*. Entre ellas cabe destacar las de Anne D. Ferry, *Milton's Epic Voice: The Narrator in Paradise Lost* (Cambridge: Harvard UP, 1963); William Riggs, *The Christian Poet in* Paradise Lost (Berkeley: U of California P, 1972); y Arnold Stein, *The Art of Presence: The Poet and* Paradise Lost (Berkeley: U of California P, 1977).

pese a su belleza formal, todo poema épico que no trata un tema adecuado (como el suyo) es esencialmente pecaminoso. La excelencia retórica ha de ser utilizada para el único y verdadero objetivo de engrandecer y alabar a Dios. Se trata del mismo mensaje que hallamos en poemas como los dos que llevan el título de «Jordan» escritos por George Herbert, aunque éste discrepe de Milton en lo que respecta al método, pues aquél aboga por un lenguaje llano, simple e inteligible para aproximarse a la figura divina.[23] En esto se nos muestra el autor como el fervoroso puritano que fue.

Las invocaciones a Urania, esa amalgama un tanto forzada de la voz que habló a Moisés en el Sinaí, del Espíritu Santo y de las musas grecolatinas en una dimensión sagrada y cristiana, contienen referencias relevantes para el análisis de la recepción de *Paradise Lost* porque son los lugares enfáticos en los que la voz poética se comunica directamente con los lectores. En la primera de las invocaciones —con la genial «suspension of disbelief» que posterga la aclaración del significado hasta el sexto verso, el uso de un hipérbaton latinizante primorosamente urdido y la polisemia de una considerable cantidad de los vocablos que aparecen, la mayoría de significativo contenido teológico— informa a sus lectores de la finalidad principal de la composición del poema («That to the highth of this great argument/I may assert Eternal Providence,/And justify the ways of God to men»), al tiempo que subraya la sustitución de los patrones que configuraron la épica clásica por los que sustentan una epopeya religiosa sobre las verdades últimas de la relación entre hombre y Dios, un vínculo escindido por el pecado.

23. Otra cosa muy distinta es que sea fiel a su propósito o no, a la vista de los propios textos. Esta alusión es pertinente, porque ambos poemas pueden ser incluidos en la lista de lecturas del mismo curso en el que se estudia *Paradise Lost*. De hecho existe una interesante correlación intertextual en este sentido entre las composiciones de Milton, Herbert y, en última instancia, el primer soneto de *Astrophil and Stella* de Sidney, que Herbert imita formalmente y subvierte en lo temático en el segundo de los poemas titulados «Jordan.»

Para Milton, frente al pensamiento de algunos de los grandes Padres de la Iglesia, la caída del hombre no supone una *felix culpa*, la oportunidad para que la divinidad, mediante la figura redentora de Cristo, mostrara su amor eterno por la humanidad. Por el contrario, la transgresión del hombre constituye su mayor tragedia (como la invocación a la Musa en el libro IX pone de manifiesto), pues le hizo perder la armonía con Dios y, por consiguiente, con todo lo que le rodea y consigo mismo.

El problema que se refleja en esta primera invocación pone de manifiesto algo que siempre ha preocupado al creyente: si Dios es infinitamente bueno, ¿por qué permite el mal, por qué permite la existencia del pecado? Milton pretende justificar la actuación de Dios para con los hombres, y se dedicará a contestar a estas preguntas mediante su poema, que se enfoca sobre «Things unattempted yet in prose or rhyme» (1: 16).[24] A continuación, el autor, en singular *katábasis* o descenso a los infiernos (parte intrínseca de todo poema épico que se preciara, también común en las alegorías medievales), se precipitará a sí mismo y a sus lectores en los procelosos abismos del averno, cuya geografía —no por casualidad— coincide con la del Hades en las grandes epopeyas grecolatinas, sobre todo con la descripción que se lleva a cabo del mundo de los muertos en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio. La experiencia del lector en su viaje al infierno, con reminiscencias también de *La divina comedia* dantesca, se prolonga por espacio de dos libros nada menos, durante los cuales, según postulaba con anterioridad, y si no se deja llevar por lo que le hubieran parecido a Milton revolucionarios cantos de sirena románticos, va descubriendo paulatinamente la maldad que anida en Satán y en los demás diablos, esos seres que, doquiera que fuesen, llevaban consigo el infierno. Satán, junto con su «hideous progeny,» la Muerte y el Pecado («Death» y

24. No deja de resultar irónico que este verso sea una versión casi literal del italiano «Cosa non detta in prosa mai, ne in rima,» tomado del *Orlando furioso* de Ariosto (1: 2). En todo momento se apresta Milton a desconstruir la fe del lector culto en la épica que le precede.

«Sin»), que se nos muestran al final del libro II en toda su dimensión sublime y horrorosa al mismo tiempo, pueden ser reconocidos por un lector avezado de hoy como los antecedentes de muchos de los seres monstruosos que pueblan la literatura gótica y de terror desde el siglo XIX en adelante, según ya apunté con anterioridad.[25] Al mismo tiempo, el libro II de *Paradise Lost* pretende reflejar con la celebración del concilio infernal o «Pandemonium» un trasunto de la corte corrompida —para Milton— de Carlos II, ávida de pompa y riqueza, espejo a su vez desde una perspectiva religiosa de los boatos de la Iglesia católica, identificada por extensión con el archienemigo español. La retórica hinchada y huera (porque el destino de los demonios está inexorablemente sellado) de los cortesanos de Satán se corresponde con la imagen denigrada que Milton posee de la corte afrancesada del monarca recientemente restaurado. Como toda la humanidad, a la que traspasan su estigma de manera casi vampírica, los demonios han caído en el pecado; pero, frente a los hombres, ellos no tienen posibilidad alguna de redención, porque no se plantean ningún tipo de contrición o arrepentimiento. De la misma manera, puede fundamentarse en el prodigioso viaje de Satán hacia la Tierra una lectura postcolonial: el príncipe de la oscuridad, al igual que los españoles y portugueses de la época (Milton se olvida convenientemente de la piratería de sus compatriotas en empresas semejantes), se embarca en un intento de conquista expansionista de un nuevo territorio, habitado por una raza —la humana— que desconoce y a la que desea desposeer de su mayor don (en este caso, de índole espiritual). No es azaroso, por tanto, que Milton ponga el énfasis en su narración de este viaje en las riquezas de Oriente, esas Indias Orientales de las especias y las piedras preciosas descritas en *Os Lusiadas*. Satán, como los súbdi-

25. Satán, el Pecado y la Muerte (siendo estas dos últimas emanaciones del primero, producto ambas de una partenogénesis) se constituyen en figuras paralelas de Dios, Cristo y Espíritu Santo. *Paradise Lost* se recrea en la abundancia de estas simetrías imperfectas: lo que sucede en el Cielo halla su irónico trasunto en el Infierno.

tos de los monarcas ibéricos, se lanza a la rapiña de un nuevo mundo para despojarlo de sus bienes.

El contraste entre el Pandemonium y el Cielo se produce en el libro III, precedido por la invocación a una Musa que, en esta ocasión, es una luz sagrada. La luz es lo primero que, de acuerdo con el Génesis, Dios creó por el poder de la palabra («Hágase la luz,» Génesis 1: 3), y en los Evangelios y en la Epístola I de San Juan se subraya que Dios es luz (1 Juan 1: 5). La luz puede ser también interpretada como la sabiduría o la inspiración propiciada por el Espíritu Santo. Pero, dejando aparte estas disquisiciones simbólicas, esta invocación es significativa para mi propósito en el sentido de que nos muestra una centralidad del yo del poeta que se dirige a sus lectores, aportándoles datos autobiográficos que aluden fundamentalmente a su ceguera. Se produce así un contraste de efectos barrocos, con el claroscuro que supone la luz de la inspiración («an inward light») frente a la oscuridad que vela los ojos de Milton. No obstante, el poeta recibe el don profético de una visión más diáfana, comparándose favorablemente así con Tamiris, Homero, Tiresias o Fineo, poetas y videntes legendarios. Conmovido y horrorizado aún por la experiencia de tiniebla infernal que ha transmitido a sus lectores, la voz poética les dirige ahora al dominio de la luz. Por su parte, la invocación a Urania (literalmente, en su etimología griega, «la celestial») del libro VII propicia una nueva y acerba crítica de la utilización de la poesía para cualquier otro fin que no sea el religioso, tomando como referencia primordial el personaje mitológico de Orfeo, con el contrapunto de Belerofonte. Se trata de una expansión de la materia ya preludiada en la primera invocación. En estos versos vuelven a deslizarse elementos autobiográficos que ponen al poeta en contacto con sus lectores, esa «inmensa minoría» que hubiera dicho Juan Ramón Jiménez, enfatizando su soledad en tiempos adversos:

> Standing on earth, not rapt above the pole,
> More safe I sing with mortal voice, unchanged
> To hoarse or mute, though fall'n on evil days,
> On evil days though fall'n, and evil tongues;

> In darkness, and with dangers compassed round,
> And solitude; yet not alone, while thou
> Visit'st my slumbers nightly, or when morn
> Purples the east: still govern thou my song,
> Urania, and fit audience find, though few. (7: 23-31)

Son versos magníficos, que nos recuerdan la humanidad de Milton, su naturaleza falible, que, con un juego de palabras que se repite en el esplendoroso quiasmo, produce un eco de su caída («fall'n»), rodeado por la malignidad de sus muchos enemigos. Malos tiempos para la épica, si no fuera por esa presencia de la inspiración que viene a romper su soledad y abandono, su oscuridad interna propiciada por la ceguera. Sabe el poeta que serán pocos los que accedan con agrado a su composición; lo importante es que sean adecuados. Milton no quiere seguir los trágicos pasos del divino Orfeo, el bardo de la Tracia, desgarrado por los seguidores de Baco,[26] amantes del vino y la lujuria (es decir, los cortesanos de Carlos II). Por tanto, ruega a Urania (superior en su faceta cristiana a Calíope, la musa que engendró a Orfeo) que le preserve de la furia de los posibles antagonistas de su poema.

La última de las invocaciones a la Musa en *Paradise Lost* aparece, como ya he apuntado, en el libro más esencial del poema, que no es otro que el IX. Allí efectúa Milton una crítica de las epopeyas que anteceden a su obra, y coadyuva a edificar su propio mito como autor inspirado por Dios, prestando atención al método de composición que utiliza:

> If answerable style I can obtain
> Of my celestial patroness, who deigns

---

26. En realidad, fueron las bacantes las que hicieron pedazos el cuerpo del triste Orfeo, afligido por el destino aciago de su amada Eurídice. El profesor que se centre en el análisis de este fragmento en concreto tiene la oportunidad de referirse aquí a la desgraciada historia de ambos amantes, de acuerdo con la mitología grecolatina.

Her nightly visitations unimplored.
And dictates to me slumb'ring, or inspires
Easy my unpremeditated verse. . . . (9: 20-24)

Sin duda, Milton es precursor aquí del poeta romántico, que, invistiéndose de los resonantes efectos del uso reiterado y enfático del *yo*, consigue construir la fantasía que tanto impera en la mente de nuestros estudiantes —y en la de tantos otros lectores— cuando establecen un vínculo indisoluble entre la ficción y la realidad de lo que dice el poeta. Si Milton fue directamente inspirado o no por la divinidad, no soy quién para determinarlo; lo que sí es cierto es que su poesía da toda la impresión —al igual que la de muchos poetas románticos— de ser fruto de un denodado esfuerzo, de una ardua lucha con la palabra. Sus biógrafos nos cuentan que el poeta se levantaba muy temprano por la mañana, y pulía mentalmente sus versos, para después dictárselos a sus copistas. Esto no es sólo fruto de la inspiración, de la ciencia infusa, y, por ello, aquí tiene el docente una oportunidad *ad hoc* para establecer este debate en clase, siquiera sea brevemente, pues será una discusión cíclica a lo largo del curso —o cursos— que imparta sobre la materia literaria. La autobiografía es la más engañosa de las ficciones. En todo caso, las invocaciones de *Paradise Lost* son lugares privilegiados en los que Milton hace emerger su voz personal, dotando al poema de un efecto dramático que resulta especialmente atractivo para el lector, con el que establece un vínculo conversacional, aunque se trate de un diálogo interrumpido. En definitiva, Milton es hijo también de Adán y Eva, como supuestamente lo es toda la humanidad. Sin embargo, existe otro espejo para el poeta, y éste no es sino el propio Satán, con el que comparte varios rasgos: ambos se embarcan en un vuelo osado, atravesando la oscuridad,[27] y salen indemnes de la Laguna Estigia; ambos se sienten solitarios y solipsistas; ambos se nos muestran «dark» y «low» al comienzo del poema; y ambos

27. Esta situación recuerda también el famoso verso de la Eneida que contiene una doble hipálage: «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.»

son, a su manera, creadores y hacedores (Satán de todo lo perverso y de oscuros designios de toda índole). No es casual que la primera mitad del poema termine con la expulsión de Satán del Cielo, mientras que la segunda culmina con la expulsión del ser humano del Paraíso. Los vínculos y relaciones, como se puede colegir de estos fragmentarios argumentos, son múltiples, y están perfectamente trazados y estructurados por parte de Milton. En fin, tiene razón David Loewenstein cuando señala que «[t]he invocations thus portray the blind poet from a dual perspective: as fallible and fallen like all men and yet as visionary and prophetic. . . .»[28] Al mismo tiempo, en estas introducciones se pone de manifiesto la incertidumbre que envuelve al poeta acerca de la ortodoxia y el éxito de su propia obra, problemas de los que hace partícipes a sus lectores.

Pero, como de nuevo subraya Loewenstein, al que sigo en estas reflexiones,[29] la voz prominente del poeta no sólo acentúa la intensa dimensión autobiográfica de *Paradise Lost*, sino que su presencia ayuda también a dirigir las respuestas del lector a una vasta y compleja narración, salpicada por las reiteradas intervenciones de Milton acerca de diferentes cuestiones. Un ejemplo ilustrativo sería la reacción del lector hacia la figura satánica, a la que ya me he referido. El autor es consciente del poder de la retórica y el atractivo emocional que su propia creación puede despertar, e, incluso aunque el lector ha tenido oportunidad a lo largo de los libros I y II de vislumbrar el procedimiento de desmitificación al que Milton somete a Satán, todavía se ocupará el poeta de advertir de manera recurrente a su audiencia de que el demonio es un impenitente seductor al que no se puede prestar oídos. Así sucederá en el dilatado soliloquio de Satán en el Monte Nifates (4: 114 y ss.), un fragmento que se presta al análisis detallado en clase. También surge la voz de Milton en aquellos instantes en los que nos recuerda que la caída en el pecado y la consiguiente pérdida de la bendición que

28. Loewenstein, *Paradise Lost* 40.
29. Loewenstein, *Paradise Lost* 43 y ss.

supone la sexualidad edénica —un punto que no resulta demasiado evidente para el lector de hoy— no son en absoluto indicios de una *felix culpa*. En este sentido, el mejor ejemplo viene constituido por el episodio, ubicado en el libro IX, de la tentación de Eva por parte de la serpiente, que se sirve del lenguaje brillante y seductor de la poesía petrarquista, detalle que pueden percibir los estudiantes después de su contacto con este tipo de discurso poético en las propias clases de Literatura Inglesa que precedieron al estudio de Milton. Ahora bien: si este libro termina con la discusión y la disensión entre Adán y Eva por las causas y consecuencias de haber comido de la fruta prohibida, después de haberse entregado con climática lujuria a la práctica del amor carnal —contrastando con la beatífica sexualidad de su estado paradisíaco— el siguiente, el libro X, culminará con la contrición y el arrepentimiento de nuestros primeros padres, expresando así la esperanza que aguarda a toda la humanidad, en la que el propio poeta está incluido.

En última instancia, y como puso de manifiesto Jonathan Richardson, uno de los biógrafos tempranos de John Milton, «a Reader of *Milton* must be Always upon Duty; he is Surrounded with Sense, it rises in every Line, every Word is to the Purpose; There are no lazy Intervals, All has been Consider'd, and Demands, and Merits Observation.»[30] Vuelvo a repetirlo: analizar e interpretar a Milton es un reto, pero se trata de un reto fascinante, como el que sólo pueden ofrecer los más grandes autores de la historia.

Por otra parte, este desafío no es exclusivo del lector masculino; cuando he escrito «lectores» a lo largo de este artículo lo he hecho sin pretender establecer ningún criterio genérico o sexual (al igual que cuando me he referido a los «alumnos,» etc.). Voy a centrar a partir de este punto mi discurso sobre algunas de las interpretaciones feministas de *Paradise Lost* y su proyección en la enseñanza de la obra en el aula, prestando especial atención a la teoría angloamericana que se ha ocupado de la cuestión. Como es

30. *Early Lives*; cit. en Loewenstein, *Paradise Lost* 58.

bien sabido, el feminismo literario ha enfocado su análisis sobre dos vertientes primordiales: la de estudiar los textos escritos por mujeres para determinar así cuáles son los rasgos específicos de género que se pueden hallar en ellos, y la de trazar indistintamente en las obras escritas por hombres o mujeres una investigación de los personajes femeninos, para descubrir de esta manera cuál ha sido el papel que la mujer ha desempeñado en la historia y cómo ha sido vista y descrita por la sociedad patriarcal en la que se inserta. Por evidentes razones, ésta última será la perspectiva que aplicaremos a un texto como el de Milton, que ha sido controvertido como pocos para la crítica feminista, aunque es bien cierto que, pese a la acerba diatriba que algunas teóricas y teóricos han lanzado contra las ideas genéricas vertidas por el autor en *Paradise Lost*, otros investigadores de ambos sexos las han defendido, tomando como punto de referencia principal el papel transgresor representado por Eva en el contexto del poema. Son numerosas las críticas propiamente feministas que se han ocupado de interpretar la obra miltoniana desde posicionamientos de género (entre ellas cabe destacar a Jackie DiSalvo, Sandra Gilbert, Marcia Landy y Mary Nyquist).[31] Como acertadamente resume Diane K. McColley:

> Like the women's movement itself, feminist critics divide into differing camps: some want women (and women literary characters) to have the same power and privileges men (they believe)

31. Dejando aparte los nombres citados, los estudios más fructíferos y eclécticos para aproximarse al pensamiento de Milton acerca de la sexualidad en *Paradise Lost*, cabe destacar el de Diane K. McColley (*Milton's Eve* [Urbana: U of Illinois P, 1983]), que pivota sobre la función regenerativa de Eva en el poema, y el editado por Julia M. Walker (*Milton and the Idea of Woman* [Urbana: U of Illinois P, 1988]), que presenta una colección de artículos acerca de la conceptualización de la mujer por parte de Milton y sus contemporáneos, vista desde diferentes perspectivas críticas. En la bibliografía final pueden encontrarse otros títulos adicionales útiles a este respecto.

> have always had, while others find «women's» values worth extending and suggest radical re-evaluation of the concepts of power that have prevailed. The latter are more akin to Milton himself. For however many of Milton's epic voices call Eve «the inferior,» the poem as a whole gives at least as much praise to qualities often considered «feminine» as to those considered «masculine.» His major poems cast a great deal of scorn on the traditional epic hero's self-assertiveness and will to power, represented by Satan and his fellow vandals and terrorists; and they commend as more heroic the «feminine» virtues of gentleness, patience, humility, mercy, and devotion . . . making it impossible to assign these qualities according to the stereotypes of gender.[32]

La discusión de las cuestiones sexuales o de género en *Paradise Lost* —prestando especial atención a la función que Eva cumple en la tragedia de la caída en el pecado y la pérdida del Paraíso, así como a su relación con los modelos masculinos y patriarcales como Adán, Satán, Dios y los propios ángeles— ofrece sin duda la posibilidad de provocar interesantes debates en clase, como más adelante desarrollaré con mayor detalle.

Por otra parte, existen algunas consideraciones preliminares que, al tiempo que se estudian y analizan los fragmentos de *Paradise Lost* de lectura obligatoria, pueden resultar relevantes para los alumnos. Por ejemplo, limitar las discusiones a la cuestión bizantina de si Milton era o no «machista» no presenta, creo, grandes ventajas, y este presupuesto puede extenderse al estudio de la mayoría de autores —y a veces también de autoras— del pasado y acaso del presente. Es evidente que el autor fue hijo de su época, y que aquel periodo de la historia fue, como el nuestro (no nos dejemos deslumbrar por las conquistas que la mujer haya podido conseguir en la restringida geografía de Occidente), omnímodamente

32. Diane K. McColley, «Milton and the Sexes,» *The Cambridge Companion to John Milton*, ed. Dennis Danielson (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 156-57.

patriarcal. Es cierto, en todo caso, que Milton se adelantó a su tiempo en puntos tan escabrosos y espinosos por aquel entonces como lo fue el divorcio, del que se mostró ferviente defensor, según prueban sus tratados sobre el tema (sobre todo el primero de ellos: *The Doctrine and Discipline of Divorce: Restor'd to the Good of Both Sexes* . . . [1643]). El estudiante dotado de una pizca de astucia sospechará, una vez conocidos los acontecimientos biográficos que acostumbro a explicar esquemáticamente acerca de Milton a modo de introducción, que el énfasis del poeta sobre el divorcio pudo tener mucho que ver con las propias circunstancias que rodearon su primer matrimonio, pero, sea como fuere, hay que reconocer que Milton tuvo el valor y el atrevimiento de enfrentarse a una gran cantidad de predicadores y políticos escandalizados por sus ideas, que resultaron en extremo polémicas y le granjearon bastantes enemistades. El escritor apoya su apología de la separación matrimonial de común acuerdo en algunos textos bíblicos, ayudado por su erudición en la materia. El matrimonio fue dado a los hombres por Dios para el beneficio de aquéllos; por tanto, el vínculo sagrado que no cumple con la finalidad establecida en su esencia no es estrictamente «lo que Dios ha unido.» Milton no fundamenta el divorcio en la causa más estereotipada de la infidelidad física, sino en la discordia espiritual entre los esposos, y postula que existen muchas buenas personas a las que un matrimonio infeliz e insoportable les resta toda la energía para ser ciudadanos, familiares y patriotas modélicos. Hay que situarse mentalmente en el contexto del siglo XVII en Inglaterra para entender la modernidad del pensamiento miltoniano acerca de la cuestión aludida.

En las relaciones entre los sexos, y en su concepción del matrimonio, Milton se adhiere por lo general a la doctrina de San Pablo, cuyo énfasis sobre la sumisión de la mujer al esposo, enraizada en las analogías del matrimonio con el cuerpo humano (cuya cabeza es el marido) y con los esponsales entre Cristo y la Iglesia, es difícil de sostener en el mundo de hoy. Además, no se puede perder de vista el hecho de que uno de los modelos sobre los que Milton

construye su dialéctica sexual en *Paradise Lost* es el Génesis, un texto entendido como historia y verdad, y que pertenece a una de las más enfáticas tradiciones patriarcales que puedan haber existido, como es la propia Biblia (si bien es cierto que, en comparación con otros libros de los orígenes, el texto básico de la religión judeocristiana es más avanzado ideológica y sexualmente). En realidad, en esta parte introductoria del Génesis (capítulos 1 a 3), donde se nos comienza a narrar la cosmogonía y la creación de todo lo que existe por parte de Dios, hallamos que los detalles que rodean a la cuestión del pecado original son poco explícitos,[33] al igual que el tratamiento de los personajes de Adán y Eva. Milton será mucho más específico, rellenando con su imaginación los huecos que subsisten en estos pasajes preliminares del Pentateuco, y se convertirá en un apasionado paladín de la causa del matrimonio, percibido éste como una unión en la que prevalece la asistencia y el apoyo mutuos en las penalidades y las comodidades de la vida doméstica. El poeta considera que la sexualidad es un don divino, y rechaza la duplicidad de la conducta sexual por parte del hombre, propugnando que todo ser humano (indistintamente de su sexo) debería mantener su castidad. Ante todo, investido de su papel humanista de pensador del Renacimiento, Milton considera que la dignidad humana es inalienable. Ahora bien, cabe insistir en que el poeta inglés extrae sus conocimientos teológicos de la fuente bíblica, primordial para el creyente cristiano, y en el Génesis la creación de Eva ha sido interpretada a lo largo de la historia (injustamente, aunque ésta es otra cuestión) como subordinada a la de Adán, de cuya costilla surge. Un pasaje especialmente jugoso para utilizar en clase y comparar la materia bíblica con la recreación estética que Milton lleva a cabo es precisamente aquél en el que acontece la creación de Eva en el libro IV, episodio al que ya dediqué reflexiones de distinta, aunque relacionada índole en otro lugar.[34]

33. Por contraposición a las teorías paulinas, que Milton sigue fielmente, el texto del Génesis, pese a su peso patriarcal, no explicita nada acerca de la sumisión de la mujer hacia el hombre hasta después de la caída en el pecado.

Es éste un instante crucial para percibir en toda su magnitud el retrato que Milton lleva a cabo de las tensiones entre hombre y mujer desde el mismísimo momento en el que Eva es generada de la costilla de Adán (otro ejemplo de partenogénesis en el poema). En los versos 440-504 del libro IV de *Paradise Lost*, el poeta nos describe con singular acierto estilístico los primeros pasos en el Edén de la primera mujer, contados *a posteriori* por ella misma, mientras que Adán parece estar sumido en una especie de estado de somnolencia *postparto*. Como Narciso (y no olvidemos que la figura del efebo de la Boecia fue una de las más maltratadas por toda la tradición exegética y filosófica neoplatónica y cristiana a lo largo del clasicismo, la época medieval y el propio Renacimiento), Eva se queda extasiada ante su belleza al aproximarse a un estanque, sin saber que es ella misma la que se refleja en sus límpidas aguas. Al igual que Narciso, Eva se precipita en la infatuación de la hermosura externa, admirada de los rasgos que contempla. Cuando Adán despierta y se acerca a ella, Eva le escucha y le mira con curiosidad. El padre-hermano-esposo la conmina a que se una a él y le acompañe: ha de abandonar esa imagen falaz de su propio yo, para enlazarse indisolublemente con ese otro ser que es, al tiempo, una imagen de sí misma: «. . . he/Whose image thou art, him thou shalt enjoy/Inseparably thine, to him shalt bear/Multitudes like thyself, and thence be called/Mother of the human race. . .» (4: 471-75). Eva sigue fugazmente a Adán, «fair indeed and tall,/Under a platan, yet methought less fair,/Less winning soft, less amiably mild,/Than that smooth watery image; back I turned. . .» (4: 475-80).

Eva regresa para encontrarse con esa imagen que se le antoja más bella que la del propio Adán, quien se ve obligado a recurrir a su resonante retórica, con argumentos basados en el mito del an-

34. Antonio Ballesteros González, «Lost in Paradisiacal Beauty: Milton's Re-Writing of the Narcissus Myth,» *SEDERI* 6 (1996): 7-13.

drógino, tal y como fuera narrado por Aristófanes en el *Banquete* platónico: «Part of my soul I seek thee, and thee claim/My other half . . .» (4: 487-88). Finalmente, el hombre supera la resistencia de la mujer por recuperar una belleza que se representa como efímera, y ésta se deja persuadir por el aserto adánico de que «beauty is excelled by manly grace/And wisdom» (4: 490-91). Es evidente que el pasaje posee connotaciones misóginas: el arrobamiento de Eva con su belleza, en un destello de vacua *filautía*, queda derrotado por el discurso amoroso de Adán, adornado por una *manly grace* que supera al atractivo externo y por la sabiduría, que parece ser patrimonio únicamente del hombre. Imbuido de neoplatonismo, Milton considera que el matrimonio implica una unión intrínseca entre Mente y Alma, de donde se deriva que, para él, incluso el amor sexual es sagrado, aunque de manera distinta a la que advertimos en la poesía amorosa de John Donne (ejemplos de la cual habrán estudiado los alumnos previamente, estableciéndose así las pertinentes relaciones intertextuales).

En todo caso, Milton alterna los rasgos patriarcales con los igualitarios en su descripción de las relaciones entre los sexos, si bien abundan más los fragmentos en los que se acentúa la desigualdad, como sucede también en el siguiente pasaje:

> though both
> Not equal, as their sex not equal seem'd;
> For contemplation he and valor form'd,
> For softness she and sweet attractive Grace,
> He for God only, she for God in him. (4: 295-99)

En esta secuencia se enfatiza la subordinación de la mujer al hombre, tal y como se pone de manifiesto en la Epístola de San Pablo a los Efesios (5: 22), con la metáfora ya apuntada que establece que el hombre es cabeza de la mujer, quien debe someterse a su esposo. Sin embargo, Milton complica la comprensión de estos versos, porque no sabemos si forman parte del pensamiento del narrador, o

de Satán, que contempla escondido y envidioso la felicidad de la pareja, con la ambigüedad implícita que conlleva el verbo «seem'd.» En *Paradise Lost* las apariencias pueden engañarnos.

En última instancia, será el conflicto del conocimiento el que culminará en la tentación de Eva por parte de Satán y en la consiguiente caída en el pecado que vedará la prístina beatitud del Paraíso a nuestros primeros padres. Pese a la defensa que Loewenstein realiza de la inteligencia de Eva, «interested in Raphael's educational discourse,» él mismo subraya que la mujer prefiere que las conversaciones entre el ángel y Adán le sean resumidas por su esposo, que convierte la conversación intelectual en una «more pleasurable, erotic experience by 'solv[ing] high dispute/With conjugal caresses.'»[35] No creo que el lector —y acaso con más motivos la lectora— quede demasiado convencido de los intereses intelectuales de Eva cuando desaparece en el libro VIII del lado de Rafael y de Adán para cumplir con sus deberes domésticos, por muy placenteros que Milton nos los haga parecer. A lo mejor, lo que sucede es que se aburre con las elucubraciones pseudoteológicas de los dos seres tipificados como masculinos, lo que no tendría nada que reprochar. Pero será en el libro IX donde se nos muestre el punto culminante y más polémico de las tensiones sexuales que destila *Paradise Lost*. El libro está estructurado (tras la invocación a la Musa y una parte narrativa en la que observamos el periplo demoníaco hacia el Edén, como si se tratara de un conquistador colonial) de forma dramática (más concretamente, como una tragedia), recreándose en los sucesivos diálogos entre Adán y Eva, Eva y Satán, y nuevamente entre los dos esposos (después del magnífico soliloquio de Eva), momento en el que se consumará la transgresión que desencadenará la expulsión del Paraíso. Por mucho que Milton nos retrate el vínculo amoroso de los habitantes del Edén como una unión perfecta de cuerpo y alma entre ambos («Union of mind, or in us both one soul» 8: 604), un lector atento no puede dejar de

35. Loewenstein, *Paradise Lost* 87.

percibir una cierta tensión: notamos cómo Eva lamenta lo que parece ser falta de confianza de Adán para dejarla sola (es decir: ella desea estar en soledad, alejada durante un tiempo —por breve que sea— de su marido, que se muestra un tanto agobiante). Finalmente, Adán cede a las pretensiones de su esposa, momento en el que descubrimos que las sospechas que se cernían sobre Eva estaban infortunadamente justificadas, lo que no deja a la mujer en muy buen lugar, precisamente. Tampoco serán muy del gusto de las feministas versos como los siguientes, recitados por Adán: «. . . for nothing lovelier can be found/In woman, than to study household good,/And good works in her husband to promote» (9: 232-34). Aunque todavía no se ha producido la maldición divina por la que el ser humano quedó condenado a ganar el pan con el sudor de su frente, en este Paraíso puritano nadie permanece ocioso y menos que nadie la mujer.

Cuando aparece la serpiente, Eva está cogiendo flores (esa imagen tan recurrente en los poemas de *carpe diem* que los estudiantes ya habrán tenido ocasión de conocer, atendiendo en este caso sobre todo al modelo del *collige virgo rosas* del poeta latino Ausonio). Es también una escena que recuerda el momento previo al rapto de Proserpina o Perséfone, un episodio mítico que subyace aquí temáticamente al drama. Satán odia y envidia a Eva desde el primer instante en el que la ve, y no se equivoca al advertir de manera taimada que ella será la víctima propiciatoria de su ataque retórico, fundamentado en el discurso del petrarquismo (¡otra forma poética que Milton concibe como pecaminosa!). ¿Quién puede sustraerse, en todo caso, a la verborrea satánica? ¿Habría triunfado el enemigo si, en lugar de Eva, fuera Adán el tentado? No lo parece. La serpiente —una de las proteicas transformaciones del demonio, que se introduce como niebla en el Edén, rasgo que Bram Stoker copiaría para su Drácula— despliega todas sus habilidades laudatorias para conducir a Eva hacia el terreno al que quiere llevarla: la perdición de toda la humanidad, de la que ella será madre.

Hasta aquí, el retrato de la femineidad en el poema parece quedar relegado al papel humillante de presa fácil para la retórica diabólica, situación que se agrava con el hecho de que, en el poema de Milton, frente al Génesis, que nada dice a este respecto, Adán sublima su caída en el pecado por amor a Eva, de la que no quiere separarse y con la que desea compartir destino. La lectura reduccionista de este episodio arrojaría un resultado decepcionante para la postrada condición femenina. Pero, por supuesto, existe al menos otra interpretación más radical y revolucionaria desde una perspectiva feminista, y que lleva consigo, frente a lo que el propio Milton hubiera deseado, una visión del personaje de Eva como transgresora frente a la apropiación del conocimiento por parte del poder patriarcal. ¿Cuál es el cebo que utiliza la serpiente[36] para hacer que Eva coma del fruto del *Árbol de la Ciencia* (y hago hincapié en este sintagma)? ¿Qué quiere lograr Eva al ingerir dicho alimento? Ni más ni menos que ser como Dios, que significa *saber* tanto como Él. Eva persigue también esa sabiduría que sólo radica en entidades masculinas (Dios, los ángeles, Adán y, de manera equívoca y aparente, pues en este caso no se trata de verdadera sabiduría, sino en lo que algunas personas tipifican como tal, en el propio Satán).

En una interpretación feminista radical, Eva lucha por igualarse al principio patriarcal más poderoso, que no es otro que el propio Dios y, por extensión, al propio Adán: «. . . so to add what wants/In female sex, the more to draw his love,*/And render me more equal*, and perhaps,/A thing not undesirable, sometime*/Superior; for inferior who is free*?» (9: 821-25; las cursivas son mías). El fracaso (o el éxito, según se mire) de su atrevida empresa le costará caro, bien

36. No sería ocioso hacer partícipes a los alumnos en este punto de algunos de los valores simbólicos de la serpiente, animal que, como han estudiado los grandes antropólogos, en épocas remotísimas representó la quintaesencia de la sabiduría (de hecho, aparece investida de esta cualidad en emblemas que hoy han perdido su referencialidad semántica última, como los que representan a los médicos y farmacéuticos). La tradición judeocristiana se encargó desde sus orígenes de exorcizar y malignizar a la serpiente, que sostenía un vínculo con la mujer basado a su vez en los lazos metafóricos de ambos seres con la Tierra (Gea-Tellus).

lo sabemos, a todas las mujeres que «engendró» posteriormente, culpadas por haber traspasado los umbrales de lo lícito. Más aún, ya absorbida y tomada por el pecado, es ella la que, asemejándose a Satán, tienta con éxito a Adán, quien se sumerge también, inducido por sus lazos con ella, en el proceloso abismo del mal, al que siguen la lujuriosa unión carnal que rompe con la idílica sexualidad edénica (ya son solamente «one flesh» y no «one spirit»), la posterior vergüenza por la desnudez que antes se contemplaba como símbolo de perfección, y la feroz disputa entre los esposos, culpándose el uno al otro de la caída en el pecado. En fin, dejo aquí estos argumentos, que podrían todavía, mediante un *close reading* minucioso de algunos fragmentos del libro IX, dar pie a una discusión más extensa en clase del personaje de Eva, una de las grandes protagonistas femeninas de la literatura inglesa del XVII.

Aún quedaría por comentar algún aspecto adicional relevante para las exégesis feministas de *Paradise Lost*, como por ejemplo el hecho de que la Musa a la que se dirige, Urania (acaso una emanación del Espíritu Santo), es un principio femenino, por lo que la inspiración celestial para la creatividad poética queda así connotada sexualmente: «spirits when they please/Can either sex asume» (1: 423-24). Por otra parte, si se ha señalado que Milton pinta de forma monstruosa a algunos entes femeninos (el Pecado, Dalila, etc.), no es menos cierto que en sus obras también abundan otros horrores masculinos, como Satán, la Muerte, Moloch, Belial y Mammon. Desearía consignar aquí, a modo de corolario, las palabras de Diane McColley sobre las interpretaciones feministas de *Paradise Lost*, que creo que pueden hacerse extensibles a otras directrices críticas sobre la obra miltoniana: «The 'woman question' in Milton will never be *decided*; good poems never end.»[37] En conclusión, si toda la literatura está abierta a una multiplicidad de interpretaciones, los escritos de Milton, en su magistral ambigüedad, prevalecen sobre otros por su complejidad y riqueza referencial. Mi pretensión ha sido destacar y señalar en estas fragmentarias disquisiciones algunos cauces, acaso erráticos, para abordar el estudio de *Paradise Lost* en una clase de Literatura Inglesa, demostrando que la teoría literaria es un instrumento útil y práctico al servicio de los estudiantes no sólo para entender mejor los textos, sino también, y principalmente, para que puedan disfrutar más de ellos. Se cumpliría así la siempre vigente consigna de Horacio en su *Epistula ad Pisones* o *Ars poetica* de *prodesse et delectare*: ser útil y deleitar, lo que se traduce también por «enseñar deleitando,» la finalidad a la que todo docente debería aspirar.

37. McColley, «Milton and the Sexes» 163.

CAPÍTULO IV

TEXTO LITERARIO Y TEXTO CINEMATOGRÁFICO: CRÍTICA CULTURAL Y ESTUDIOS DE GÉNERO EN LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA INGLESA

SILVIA CAPORALE BIZZINI

> In direct contrast to German philosophy, which descends from heaven to earth, here we ascend from earth to heaven . . . We set out from the real, active men, and on the basis of their real life process we demonstrate the development of the ideological reflexes and echoes of this life process. The phantoms formed in the human brain are also necessarily sublimates of their material life process, which is empirically verifiable and bound to material premises . . . Life is not determined by consciousness, but consciousness by life. (Karl Marx, *The German Ideology*)

Desde la teoría hacia la pedagogía de la lectura: la perspectiva del materialismo cultural

El estudio cronológico del *corpus* crítico y teórico dedicado al análisis de la enseñanza de la teoría en la clase de literatura pone de relieve cómo se desplaza el centro de atención de los investigadores entre la mitad de los años ochenta y finales del año 2000 desde una

perspectiva eminentemente teórica hacia una manera de enfocar el problema que privilegia el estudio de la figura del lector/estudiante y el análisis de las prácticas de lectura (en relación, por supuesto, con el estudio de la producción de las prácticas discursivas). A principio de los años noventa el centro del discurso estaba todavía poderosamente representado por el entusiasmo despertado por las entonces «nuevas» corrientes críticas así como por el debate alrededor del postestructuralismo, la crítica cultural, la crítica afectiva o *reader-response criticism*, o la reflexión sobre la noción de *canon*. Todo ello llevaba a Myra Jehlen a declarar que «[the] current critical methods do seem particularly useful for changing students' relation to literature.»[1] Como todos sabemos (los detractores así como los que apoyamos este entusiasmo), el énfasis en la teoría (y sobre todo en determinadas teorías) influyó en los estudios literarios a partir de finales de los años ochenta y durante gran parte de la década de los noventa. Es en los textos publicados en este período donde vemos que las nociones de clase social, género y etnia se presentan como unas novedades fundamentales para acercar el proceso literario, es decir, su comprensión, al estudiante. Pienso en la publicación de los simposios de verano organizados por el National Council of Teachers of English,[2] o en el gran número de manuales publicados en este ámbito del conocimiento y dirigidos a ambos colectivos, el de los profesores y el de los alumnos.[3] A lo

1. Myra Jehlen, «Literature and Authority,» *Conversations: Contemporary Critical Theory and The Teaching of Literature*, ed. Charles Moran y Elizabeth Penfield (Urbana: National Council of Teachers of English, 1990) 9.

2. Entre otros, Charles Moran y Elizabeth Penfield, eds., *Conversations*; Joseph Trimmer y Tilly Warnock, eds., *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of Literature* (Urbana: National Council of Teachers of English, 1992); James Slevin y Art Young, eds., *Critical Theory and the Teaching of Literature* (Urbana: National Council of Teachers of English, 1996).

3. Cito, entre otros, a Peter Widdowson y Radam Seldem, *A Reader's*

largo de la década de los noventa, y, una vez interiorizada la necesidad de utilizar en el análisis cultural los parámetros de clase social, género y etnia, el entusiasmo hacia la crítica deja espacio al análisis de la utilización de la teoría en relación con el lector y las prácticas de lectura (*reading practices*). En este sentido, las teorías postestructuralistas sugieren englobar en el proceso de interpretación del texto contemporáneamente cuatro elementos fundamentales: el lector, la teoría, el texto y la interpretación.[4] Sin embargo, a pesar de los muchos y reiterados estudios dedicados a la enseñanza de la crítica en la clase de literatura que utilizan los presupuestos postestructuralistas como punto de partida, a mitad de la década de los noventa se sigue todavía enfocando el problema desde la perspectiva del profesor, siendo el mismo docente el protagonista del análisis que se lleva a cabo y el productor de discursos.

Utilizando, entre otras, la noción foucaultiana de discurso y de producción de discursos, el postestructuralismo se ha hecho eco de la necesidad de democratizar la interpretación del texto, teorizando sobre la lectura y presentándola como un «proceso» que se desarrolla dentro de una realidad formada por un conjunto de prácticas discursivas. En este sentido, no puedo dejar de hacer referencia a *Critical Practice* (1980) de Catherine Belsey, un estudio básico para entender no sólo el desarrollo del postestructuralismo en Gran Bretaña, sino también la relación que éste mantiene con el Marxismo, Freud y el feminismo postestructuralista. En *Critical Practice*,

Guide to Contemporary Literary Theory (New York: Harvester-Wheatsheaf, 1993); Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory* (Manchester: Manchester UP, 1995); Andrew Bennet y Nicholas Royle, *An Introduction to Literature: Key Critical Concepts* (Oxford: Blackwell, 1995); Rob Pope, *Textual Intervention: Critical and Creative Strategies for Literary Studies* (London: Routledge, 1995); Lucy Niall, *Postmodern Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1997).

4. Véase Jane Tompkin, «A Short Course in Post-Structuralism,» *Conversations* 19-37.

la estudiosa británica dedica el capítulo central («Addressing the Subject») al repaso y análisis de la teoría althusseriana de la subjetividad y al giro hacia lo discursivo que ésta dio en su utilización por el postestructuralismo. De ahí que Belsey tenga en cuenta la relectura de Freud hecha por Lacan y la puesta al día postestructuralista de las teorías lingüísticas estructuralistas. En la segunda parte del capítulo ejemplifica cómo se materializa el sujeto en y a través de lo textual, es decir del código lingüístico. Los demás capítulos de este importante estudio crítico están dedicados a definir la noción de texto en la crítica tradicional y en la desconstructora. Sin embargo, el último capítulo toma en consideración de manera directa la noción de lector, un concepto que, subrepticiamente, aflora a lo largo de todo el ensayo. Es aquí donde Belsey aborda uno de las ideas más importantes e impactantes del proyecto postestructuralista: la necesidad de cuestionar la existencia de una única lectura crítica en relación con una obra y supeditar la interpretación a la experiencia de cada lector que se convierte en productor de textos minando, de esta manera, el papel hegemónico que desempeña el autor en la interpretación crítica tradicional. Así es como lo explica:

> The solution, then, must be not only a new mode of writing but also a new critical practice which insists on finding the plurality, however «parsimonious» of the text and refuses the pseudo-dominance constructed as the «obvious» position of intelligibility by the forms of classic realism. As readers and critics we can choose actively to seek out the discourses which constitute it and the strategies by which it smoothes over the incoherences and contradictions of the ideology inscribed in it . . . Such a criticism finds in the literary work a new object of intelligibility: it produces the text.[5]

Aun siendo el texto de Belsey de importancia fundamental, desde mi punto de vista es también representativo *a posteriori* de

5. Catherine Belsey, *Critical Practice* (London: Routledge, 1980) 129.

uno de los puntos débiles de la(s) teoría(s) postestructuralista(s). La dificultad reside en enlazar adecuadamente la teoría y la práctica en el contexto de la clase de crítica literaria o de literatura. Esta relación resulta evidente para el profesor, pero suele quedar oculta para la gran mayoría de los estudiantes. En otras palabras, se teoriza sobre las «prácticas de lectura,» se idealiza la figura de un lector «múltiple,» pero no se profundiza en cómo convertir esta última noción en una realidad.

A partir de la segunda mitad de la década de los noventa, se empieza a negociar entre el profesor y el discente el papel que ambos desempeñan en el proceso interpretativo. En *Critical Theory and the Teaching of Literature* (1996) se publica un ensayo que me parece interesante citar ya que, en mi opinión, marca el punto de ruptura entre una visión de la enseñanza enfocada exclusivamente en lo teórico para relacionar el método con las prácticas de lectura. En «Reading Lessons and Then Some: Toward Developing Dialogue between Critical Theory and Reading Theory,» Kathleen McCormick apunta que «the discourse communities that dominate reading instructions and research have not adequately retheorized the reader as a social subject and the text as a social production.»[6] Señala, además, que el objetivo de la práctica pedagógica que se basa en el lector y la respuesta que éste da al texto tiene que enseñar a entender la producción textual y/o cultural como unos elementos más en una red de significaciones más amplia dentro de la relación poder/saber. Una vez que el lector sea consciente de lo que Terry Eagleton define como «significaciones ideológicas» (*ideological significances*), empieza a desarrollar una conciencia crítica que no se relaciona sólo con la dimensión estética de la obra, sino también con el análisis de unas prácticas culturales que influyen en la percepción que tenemos de lo Real y que nos definen como individuos. En términos generales McCormick se identifica con el estudio de la producción cultural

6. Kathleen McCormick, «Reading Lessons and Then Some: Toward Developing Dialogue Between Critical Theory and Reading Theory,» *Critical Theory and the Teaching of Literature* 293.

propuesto por la corriente crítica que identificamos como estudios culturales (*Cultural Studies*); aun así, cuestiona el escaso interés que éstos han demostrado frente al papel activo que los lectores, en tanto que sujetos sociales, pueden desempeñar en un proceso de cambio verdadero en el conjunto de la sociedad.

Sin embargo, todo el análisis en el ámbito de la crítica cultural no hubiera sido posible, ni efectivo, sin la aportación teórico-práctica de la(s) teoría(s) feminista(s) y los estudios de género. La pedagoga argentina Adriana Hernández, en su libro *Pedagogy, Democracy, and Feminism: Rethinking the Public Sphere* (1997) subraya hasta qué punto la pedagogía feminista es de vital importancia para volver a definir los límites entre la democracia y el papel que el sujeto social desarrolla en el ámbito de un discurso que ella, utilizando la terminología de Henry Giroux, llama «discurso de posibilidad» (*a discourse of possibility*). Es decir, un discurso que entiende la práctica pedagógica como crítica cultural, una crítica que no se limita a cuestionar, sino que se convierte en productora activa de nuevas prácticas discursivas que, a su vez, hacen posible el nacimiento de nuevas identidades y de un verdadero proyecto de emancipación.

De manera que, hacia finales de los años noventa, es posible afirmar que, si por un lado el proyecto intelectual llevado a cabo por la crítica cultural a lo largo de las últimas décadas ha ayudado a definir el lector como sujeto social, por otro lado también es cierto que nos ha proporcionado unas pautas de actuación para poder relacionar de una manera más eficaz la teoría con la práctica. En esta nueva etapa, hemos recordado como se empieza a profundizar en el análisis del papel del lector en tanto que sujeto social productor de significados. Además, hay autores que empiezan a considerar abiertamente unos parámetros socio-culturales que reconocen de una manera clara la necesidad de estudiar *realmente* los diferentes puntos de vista que marcan el entendimiento e interpretación del texto literario.[7] Un posicionamiento teórico de importancia básica en una

7. En este sentido, estoy de acuerdo con Raymond cuando afirma que «[i]t requires acknowledging that only some students bring with

sociedad que tiene como uno de sus objetivos prioritarios la democratización de la cultura.

En *Authorizing Readers* (1998), Rabinowitz y Smith convierten los lectores/alumnos en los protagonistas de su reflexión teórica e intentan desarrollar una pedagogía basada en el papel activo que el discente, en tanto que lector, desarrolla en la interpretación del texto. En este sentido, se preguntan: «Where are we when we read? From what position do we take in a text? This is not a simple question, in part because the 'reader' never reads from a single, unified position . . . Each reader comes to a book with a complex and often internally *inconsistent* sets of beliefs, expectations, experiences, desires, and needs.»[8] El punto de partida de Rabinowitz y Smith está basado en los presupuestos postestructuralistas de las prácticas de lecturas, es decir hay tantas lecturas como lectores. Sin embargo, van más allá en tanto en cuanto estudian dichas prácticas desde el punto de vista del lector en un intento de desjerarquización real del proceso práctico de lectura. Rabinowitz, por ejemplo, analiza cómo reconocen los alumnos los presupuestos ideológicos que informan el texto que están estudiando y se pregunta cómo pueden influir éstos en un determinado sujeto social. Los alumnos sólo pueden entender el texto de una manera satisfactoria y englobar su ética en la ética de su propia experiencia vital si entienden los orígenes históricos así como los culturales de una determinada obra. Michael Smith subraya: «Our students can only make a political commentary on a literary text if they understand the codes and conventions that text

them . . . those desires that school is designed to satisfy and reward, and that the alienation experienced by those other children, those destined to fail, is caused by habits and attitudes that they and their families are powerless to change» (James C. Raymond, «Tendentious Meditations on Cultural Literacy,» *Conversations* 81).

8. Peter J. Rabinowitz y Michael Smith, «Where Are We When We Read?,» *Authorizing Readers: Resistance and Respect in the Teaching of Literature*, ed. Peter J. Rabinowitz y Michael Smith (New York: Columbia UP, 1998) 4; las cursivas son mías.

invokes . . . The potential for political critique confounds the hierarchy because political critiques are not grounded in literary knowledge, a kind of knowledge that will certainly be unequally distributed.»[9] De ahí que el estudio de la relación entre literatura, cultura y prácticas de lectura pase necesariamente por la recuperación del análisis de la noción de lector. La innovación reside en profundizar en el estudio del lector en tanto que sujeto social, producto de su época y de unas circunstancias socio-culturales que engloban, por supuesto, los parámetros de clase social, género y etnia.

El lector de la sociedad del espectáculo

La influencia que los medios audiovisuales ejercen sobre nuestros alumnos repercute, en muchos casos, de una manera muy seria sobre la capacidad lectora de los mismos. Por ello, esta situación, que de una manera paulatina, pero desafortunadamente imparable, influye negativamente sobre el proceso de comprensión del texto no se puede soslayar en el estudio que se propone. El análisis de este fenómeno es bastante complejo y se tiene que desarrollar dentro de una marco de referencia más amplio que el proporcionado por la clase de literatura. Me apoyo en las palabras de Guy Debord, quien, en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, afirma:

> El lenguaje binario del ordenador es otra irresistible incitación a admitir sin reservas lo que ha sido programado según el deseo del otro, y que se erige en fuente intemporal de una lógica superior, imparcial y total . . . No resulta sorprendente que desde muy temprano los alumnos empiecen con entusiasmo a dedicarse al Saber Absoluto de la Informática, en tanto que siempre son más ignorantes en cuanto a lectura, que exige un verdadero juicio a cada línea, y sólo ella puede hacernos acceder a la amplia experiencia humana antiespectacular. La conversación está casi muerta y pronto lo estarán muchos de los que saben hablar. En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; *y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo.*[10]

9. Rabinowitz y Smith, «Authorial Reading and the Ethics of Teaching,» *Authorizing Readers* 32.

En este sentido, creo que es importante hacer referencia a un *corpus* teórico que por un lado considere los múltiples aspectos del cambio de un paradigma cultural que se ha desplazado desde lo textual hacia lo visual globalizado y, por otro, la paulatina transformación de la universidad en una empresa con la consecuente jerarquización entre disciplinas «productivas» y «no productivas.» Así es como lo explica Masao Miyoshi en su espléndido ensayo «'Globalization,' Culture, and the University»:

> With all the urgency and energy to maximize corporate and private gains, it converts most social and political activities into economy, and culture into a commercial program. Arts and architecture are absorbed into business; music, theatre, and film into entertainment and/or entertainment cum speculation. History and geography, in fact all «differences,» are treated seriously by economic leaders only as a part of tourism, often packaged in museums, restaurants, and «theme parks.»[11]

Por ello, considero necesario poner de relieve los mensajes contradictorios que, desde mi punto de vista, los estudiantes reciben desde determinados sectores sociales y académicos y que necesaria-

10. Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* (Barcelona: Anagrama, 1990) 41-42; las cursivas son mías.

11. Masao Miyoshi, «'Globalization,' Culture, and the University,» *The Cultures of Globalization*, ed. Frederic Jameson y Masao Miyoshi (Duke UP, 1998) 259.

mente influyen no sólo en la recepción e interiorización del texto literario, sino también en su aceptación. En primer lugar, haré referencia a la debilitación del conocimiento histórico y consecuente construcción de un presente perpetuo (ficticio).[12] El filósofo italiano Antonio Gramsci sostenía que el individuo es un «proceso» y su capacidad de actuar y convertirse en un ser que participa conscientemente de su propia historia depende de la conciencia que se tiene de la existencia de dicho proceso. El individuo forja activamente su propia identidad a través de la relación que mantiene con los demás, con la naturaleza y con su pasado: «Perciò si può dire che ognuno cambia se stesso, si modifica, nella misura in cui cambia e modifica tutto il complesso di rapporti di cui egli é il centro di annodamento.»[13] Ahora bien, el constante cuestionamiento del proceso histórico mina las bases de toda teoría de la identidad que considere el sujeto como un ente capaz de actuar (*agency*) y, al mismo tiempo, no le proporciona los instrumentos teóricos que le ayudan a reconocerse en un determinado grupo y/o clase social que, hasta cierto punto, comparte una misma historia.[14] Si no somos conscientes de nuestra identidad en relación con una determinada clase social, etnia, identidad sexual o género, es decir si nos consideramos no sólo individuos únicos, sino también aislados de un colectivo de pertenencia, nos va a resultar difícil identificarnos con unos textos que representan la identidad y/o la tradición cultural de unos de estos grupos.[15]

---

12. Esta idea aplicada a la lectura de un texto literario se ha desarrollado, siempre en el ámbito de este proyecto, en mi artículo «Resisting the Postmodern Historical Vision: Imag(in)ing History in Don Delillo's *Libra*,» *The Atlantic Literary Review* 2.1 (2001): 119-36.

13. Antonio Gramsci, «Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce,» *Quaderni dal carcere* (Roma: Editori Riuniti, 1996) 34.

14. Véase Silvia Caporale Bizzini, «Counter-Hegemonic Cultural Practices: The Example of Postcolonial Women Writers,» *Culture and Power: Cultural Confrontations*, ed. Chantal Cornut-Gentille D'Arcy (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999) 57-66.

15. Gramsci, «Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto

Steven Connor, entre otros, traslada dichos conceptos al análisis de la narrativa. En *The English Novel in History* (1996) sugiere que las novelas se pueden considerar como un punto de encuentro entre la experiencia individual y la colectiva al mismo tiempo que son un documento representativo de una cierta época. Según él, «the novel [is] not just as passively marked with the imprint of history, but also as one of the ways in which history is made, and remade.»[16] El punto central de la investigación de Connor se basa en el presupuesto postestructuralista que entiende la historia como texto; de ahí que las novelas, sobre todo las novelas históricas, se conviertan en unos documentos en los que cristaliza y se reproduce el proceso de formación de la identidad. Aun no aceptando en su totalidad la afirmación de que la historia es texto, sí comparto la idea que el análisis del texto literario no puede prescindir ni de la contextualización histórica, ni de la lectura de otros documentos que logren transmitir al lector parte de la que Stephen Greenblatt llama *social energy*. Otro crítico que incide en la importancia del discurso histórico en la comprensión de la realidad socio-cultural de una época es Steven Best. El planteamiento de Best utiliza como punto de partida la noción foucaultiana de *subject of history*, es decir, un sujeto resultado de una prácticas discursivas que han actuado dentro de unos parámetros históricos determinados.[17] Al final de su vida, Foucault recu

---

Croce» 35: «La conoscenza è potere, in questo senso. Ma il problema è complesso anche per un altro aspetto: che non basta conoscere l'insieme dei rapporti in quanto esistono in un momento dato come un sistema, ma importa conoscerli geneticamente, nel loro modo di formazione, poichè ogni individuo non solo è la sintesi dei rapporti esistenti ma anche della storia di questi rapporti, cioè il riassunto di tutto il suo passato.»

16. Steven Connor, *The English Novel in History, 1950-1995* (London: Routledge, 1996) 2.

17. Michel Foucault entendió, entre finales de los cincuenta y principio de los años ochenta, el *sujeto* como un ente *sujeto* a las prácticas discursivas y a las relaciones de poder. Los únicos márgenes de actuación del sujeto

pera y reinterpreta la historia dentro del marco de la Ilustración y considera la posibilidad de un sujeto que, aun siendo el resultado de un conjunto de prácticas discursivas y de las relaciones de poder, tiene finalmente una oportunidad de pensar una nueva ontología del *yo* a través del reconocimiento de un proceso histórico que nos define como individuos autónomos en relación con los demás.

Utilizando como base teórica los presupuestos arriba mencionados, en términos generales podemos afirmar que la debilitación del discurso histórico dificulta la compresión del texto literario. Si no somos conscientes de la existencia de un proceso de formación de la identidad cultural de un pueblo, es obvio que nos parece inútil tener que estudiar unos textos que hablan de cosas que ya no nos pertenecen. El presente continuo construye una percepción de la realidad que acepta la transformación de la historia en mito y la cultura del «parque temático» al mismo tiempo que da una connotación positiva a la expresión «zona de ocio.» Según pone de relieve Guy Debord, «[l]a sociedad modernizada hasta el estadio de lo espectacular integrado se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales que son: la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente.»[18] El resultado es la simplificación del proceso de la construcción del pensamiento que se asemeja cada vez más al desarrollo de un vídeo juego; dicho de otra manera, se crea en el discente la necesidad de una respuesta inmediata que le permita pasar (lo más rápidamente posible) al nivel siguiente, lo que es obviamente inviable en el proceso de aprendizaje, comprensión e interpretación. Como resume magníficamente Masao Miyoshi:

focaultiano de esta etapa residen en los focos de resistencia que se producen dentro de las relaciones de poder y gracias a ellas. Véase Silvia Caporale Bizzini. «Suleri's *Meatless Days* and Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*: Writing, History and the Self After Foucault,» *Women: A Cultural Review* 7.1 (1996): 55-65.

18. Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* 22-23.

> History as a combative process is advertized to be over, and conflicts and contradictions are declared to be already resolved. In fact, the university classroom as a talk show that promises to entertain rather than discuss seems to be more and more the typical undergraduate expectation . . . Reading's «excellence» plus diversion—without the substance of profession. Once professors presumably professed; they are now merely professionals, entrepreneurs, careerists, and opportunists, as in the corporate world. We may be in a far worse situation than we like to imagine—unless we seriously tackle what we should think, teach, and do.[19]

Otro punto a tener en consideración es la transformación del conocimiento en un bien de consumo (*commodity*) y la aplicación de las leyes de la economía a la formación intelectual de los individuos. El trabajo de Fredric Jameson es un claro ejemplo de crítica ética (*ethical criticism*) en el ámbito del cuestionamiento de la relación cultura/capital. Jameson relaciona la mundialización de la economía con unos procesos culturales «globalizados» y que se presentan como representativos de la posmodernidad, es decir que eliminan las diferencias entre culturas y minan la posibilidad que tiene el individuo de reconocerse en una tradición cultural determinada. Así es como se expresa el crítico norteamericano al respecto en su ensayo «Culture and the Finance Capital»:

> Today, what is called posmodernity articulates the symptomatology of yet another stage of abstraction . . . the finance-capital moment of globalized society, the abstractions brought with it by cybernetic technology (which is a misnomer to call «post-industrial» except as a way of distinguishing its dynamics from the older, «productive» moment). Thus any comprehensive new theory of finance capitalism will need to reach out into the expanded realm of cultural production to map its effects). . . .[20]

19. Miyoshi, «'Globalization,' Culture, and the University,» 267.

20. Fredric Jameson, «Culture and the Finance Capital,» *The Cultural Turn* (London: Verso, 1998) 143-44.

Jameson, una y otra vez, hace hincapié en la estrecha relación que el entendimiento del proceso cultural como un bien de consumo lleva consigo una jerarquización del conocimiento o, como sugiere Raymond Williams, «[i]n capitalist societies, the difficulty of the social thinker is to know what to say about activities that are not the production and exchange of things.»[21] En otras palabras, el crítico cultural choca con un pensamiento que entiende la realidad exclusivamente en términos de producción; el punto de partida de este enfoque teórico es *una idea de sociedad que se aleja de lo colectivo para reparar sólo en lo individual*. Para expandir este concepto, y antes de volverme a centrar en las observaciones de Jameson, me apoyaré en un texto fundamental en el ámbito de la crítica cultural, *The Long Revolution* (1961) de Williams, del que acabo de transcribir una breve cita.[22] Utilizaré parte de uno de los capítulos centrales del libro, «Images of Society.»

En este capítulo, dedicado a analizar el *modus operandi* de las diferentes sociedades a lo largo de la historia en relación con la proyección icónica que tienen o han tenido, Williams utiliza dos ideas que representan la base de mi discurso. En primer lugar, el surgir del individualismo y su relación, a partir de los siglos XVIII y XIX, con el individualismo económico y con una filosofía que entiende la sociedad como un mercado más que como una estructura que obedece a un orden establecido. De ahí que, explica Williams, se arrinconen las ideas de libertad y responsabilidad para dejar espacio a un entendimiento de la actividad humana que se basa en comprar y vender («buying and selling became terms in which all

21. Raymond Williams, *The Long Revolution* (1961; Harmondsworth: Penguin, 1980) 124.

22. Al amparo del proyecto de investigación en que se origina el presente volumen, he publicado una revisión crítica del *corpus* teórico sobre la crítica cultural; véase Silvia Caporale Bizzini, «La teoría literaria dentro de la crítica cultural,» *Historia de la crítica americana del siglo XX*, ed. Ricardo Miguel (Madrid: Verbum, 2001) 373-453.

human activity could be assessed»[23]). A raíz de este enfoque socio-económico se crea un choque entre dos posiciones: una que entiende a la sociedad como una estructura que considera los derechos de las personas y, otra, que la entiende como un mercado. Ambas nociones se oponen a la idea de la existencia de un orden absoluto ya que dicha estructura social minaría la idea de libertad que, aunque desde diferentes perspectivas, ambas posiciones defienden. Williams explica cómo la postura que en la segunda mitad del siglo XX resulta dominante entre las dos mencionadas es la que relaciona el mercado con la sociedad: «One important consequence of our actual history, with its persistence of thinking in terms of an absolute order, with its subtle transformation of the free market into the laws of the market, and with its confusion of the idea of brotherhood, has been the personal revolt. That is modern individualism.»[24] En este contexto, la misma noción de sociedad asume una connotación negativa porque se considera como una limitación a la libre actuación del individuo ya que el presupuesto de base del individualismo económico es una supuesta liberación del individuo de las garras de la sociedad misma: «Modern individualism . . . puts more emphasis on a negative freedom: the right of the individual to be left alone.»[25]

Aquí están las dos ideas que necesito para seguir con mi análisis: el énfasis en el debilitamiento de la idea de colectividad (pertenecer a una comunidad no es lo mismo que sentirse parte de una colectividad) y la transformación del conocimiento en un bien de consumo. Fredric Jameson parte de los presupuestos de Williams y relaciona directamente estas nociones con el debilitamiento del pensamiento histórico en su profundo y complejo análisis de la posmodernidad. En el ensayo «Postmodernism and Consumer Society,» el crítico norteamericano analiza el fenómeno de la transformación de la historia en nostalgia, (*the nostalgia mode*). En lugar de llevar a cabo

23. Williams, *The Long Revolution* 124.

24. Williams, *The Long Revolution* 128.

25. Williams, *The Long Revolution* 128.

un profundo análisis histórico, la sociedad del espectáculo simplifica y convierte el proceso histórico en imágenes y en un bien de consumo a través del texto fílmico: «Narrowly, no doubt, it consists merely of films about the past and about specific generational moments of that past.»[26] La transformación de los mecanismos históricos en un sentimiento de nostalgia lleva el sujeto según Jameson más allá de la historia (*beyond history*), lo convierte en parte de una sociedad que «has become incapable of dealing with time and history.»[27] Por todo ello, las prácticas de lectura que subyacen a la comprensión del texto por parte de los discentes también incluyen una comprensión de la producción cultural que nos empuja a declarar que la sociedad del espectáculo define al lector por unos parámetros de *no* pertenencia ya que, como ya se ha visto con anterioridad, *niega* la noción de sociedad basada en los derechos de los individuos, *declara* el fin de la historia y transforma la cultura en un bien de consumo.

En este sentido, es importante proporcionar a la persona que se acerca a un texto literario, o que lo analiza desde una perspectiva académica por primera vez, unos instrumentos teóricos de análisis que le permitan desarrollar unas estrategias interpretativas que consideren *otros* puntos de vista en los que se materializa no sólo la dimensión histórica de la obra, sino la presencia de los tres ejes fundamentales alrededor de los cuales se construye la base teórica de todo discurso contrahegemónico: la clase social, el género y la etnia. En el caso que nos ocupa, utilizaremos como instrumento crítico algunos de los parámetros teóricos propuestos por la crítica feminista en el análisis de la construcción de la identidad femenina en relación con la materialidad de las prácticas discursivas que definen a la mujer en función de su cuerpo, es decir, el tipo de crítica que se conoce como Body Theory en el ámbito cultural anglonorteamericano.

---

26. Jameson, «Postmodernism and Consumer Society,» *The Cultural Turn* 7.

27. Jameson, «Postmodernism and Consumer Society,» *The Cultural Turn* 10.

El cuerpo como construcción discursiva: el enfoque de la crítica feminista

En 1987 se publicó *The Making of the Modern Body*, un texto ya clásico en el que, desde una perspectiva neohistoricista, se analizan las prácticas discursivas que contribuyen no sólo a construir el marco ideológico dentro del cual se forja la identidad de la mujer burguesa, sino que definen la relación cuerpo/sujeto social.[28] Los editores, Catherine Gallagher y Thomas Laqueur, declaran en la introducción a esta recopilación de ensayos que:

> Scholars have only recently discovered that the human body has a history. Not only has it been perceived, interpreted, and represented differently in different epochs, but it has also been lived differently, brought into being within widely dissimilar material cultures, subjected to various technologies and means of constrol, and incorporated into different rhythms of production and consumption, pleasure and pain.[29]

Lo que queda claro gracias a los análisis de la relación cuerpo/identidad masculina y cuerpo/identidad femenina es que el empuje revolucionario del siglo XVIII parece no ampliarse hacia la esfera de lo femenino. Por el contrario, el siglo XVIII empieza a definir los dos ámbitos de actuación en relación con las esferas públicas y privadas y utiliza, para fundamentar sus ideas, un marco teórico que se apoya en la ciencia. El discurso científico quiere demostrar que es la naturaleza misma de los seres humanos la que determina su papel en el orden social y, como consecuencia, su posición dentro de las relaciones de poder. La ampliación del cono-

---

28. Catherine Gallagher y Tomas Laqueur, eds., *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (Berkeley: U of California P, 1987).

29. Gallagher y Laqueur, Introduction, *The Making of the Modern Body* VII

cimiento científico se utiliza para cuestionar el papel de la mujer en la esfera pública, situarla en una situación jerárquicamente inferior y justificar la transformación de las nociones de cuerpo femenino y masculino en una metáfora del discurso político y socio-cultural dominante.[30] La apropiación del cuerpo para desarrollar un proyecto social y político que excluya a la mujer de las esferas públicas y de poder no se ha estudiado sólo desde la perspectiva científica, sino que ha sido analizado por la crítica feminista también en el ámbito de la filosofía política.

En su artículo «Corporeal Representation in/and the Body Politic,» Moira Gatens analiza el empleo de la metáfora en relación con la idea del uso de la representación en teoría política (*representation in political theory*) a partir del siglo XVIII.[31] Gatens argumenta que, a partir del *Leviatán* de Hobbes, el discurso de la política se constituye como un cuerpo artificial que está compuesto por el Estado natural y el Estado civil y que se configura a través de un proceso creativo que utiliza el cuerpo humano como modelo y/o metáfora. El presupuesto que subyace al análisis de Gatens se basa

30. Thomas Laqueur, «Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology,» *The Making of the Modern Body* 18: «It is relatively easy to make this case in the context of explicit resistance to the political, economic, or social claims of women. Prominent male leaders in the French Revolution, for example, strenuously opposed increased female participation in public life on the grounds that women's physical nature, radically distinguished from that of men and represented most powerfully in the organs of reproduction, made them unfit for public life and better suited to the private sphere.»

31. Moira Gatens, «Corporeal Representations in/and the Body Politics,» *Writing on the Body*, ed. Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stansbury (New York: Columbia UP, 1997), 80-89. En este ensayo, Gatens usa la expresión *body politic* para relacionar el surgimiento del discurso político de la modernidad y de la noción de Estado nacional con la política del cuerpo que define la esencia de los sujetos sociales masculinos y femeninos. Este juego de palabras, posible en inglés pero de difícil traslación al castellano, debe tenerse en cuenta para entender mis comentarios.

en la interpretación romántica del proceso creador. Es decir, la creación divina se proyecta en lo terrenal a través de la inspiración y del proceso creativo del poeta. Siguiendo esta línea de pensamiento, que se impone en Gran Bretaña entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, la política es el resultado de la creatividad humana entendida como proyección de lo divino, en alma y cuerpo. De ahí que la política se convierta en la representación del poder creativo del ser humano o, como la define Gatens, en art/ificio. Una vez definido el discurso político del Estado nación y aceptada su representación a semejanza del cuerpo humano, lo que se pregunta Gatens es qué *corpus* teórico representa el discurso político, se decir, qué conjunto de teorías representa la Ética, la Razón, la Unidad del pensamiento: «The metaphor functions to restrict our political vocabulary to one voice only: a voice that can speak only *one* body, *one* reason, and *one* ethics . . . here we have to consider who is represented by this bodily unity.»[32] La respuesta que proporciona Gatens se fundamenta en el trabajo científico sobre la naturaleza del hombre y de la mujer que, como hemos subrayado con anterioridad, se produce entre los siglos XVII y XIX. Queda claro que a partir del siglo XIX la noción de cuerpo se convierte en un terreno de gran importancia en el estudio de la formación de la identidad; sin embargo, la profundización del análisis y/o cuestionamiento de las prácticas discursivas que han forjado la relación cuerpo/mujer no hubiera sido posible sin la aportación teórica de la crítica feminista.

En su artículo «The Feminist as Other,»[33] Susan Bordo revisa una parte significativa del *corpus* teórico feminista y analiza su posicionamiento dentro del panorama intelectual contemporáneo para, finalmente, situarlo en el ámbito de la crítica cultural. Todo el ensayo se mueve alrededor del papel que los estudios de género

32. Moira Gatens, «Corporeal Representations in/and the Body Politics» 83.

33. Susan Bordo, «The Feminist as Other,» *Twilight Zones: The Hidden Life of Cultural Images from Plato to O. J.* (Los Angeles: U of California P, 1996) 192-213.

juegan en la interpretación de lo Real. Según Bordo, la importancia del trabajo teórico desarrollado por las intelectuales feministas no ha sido reconocido en toda su complejidad y profundidad y los avances crítico-teóricos que han tenido lugar en la crítica cultural se han achacado siempre a las aportaciones de intelectuales como Barthes, Derrida, Foucault, Williams o Stuat Hall entre otros. La investigación dentro del feminismo que críticas como Germane Geer, Andrea Dworking, Susan Gilbert, Susan Gubar, Judith Butler o María Lugones han desarrollado a lo largo de los últimos treinta años, se ha interpretado siempre como la aportación de un sesgo de género al trabajo ya desarrollado por filósofos, literatos o críticos. Según Bordo: «So because of Barthes, Derrida, and colleagues we 'know more' about culture and texts. 'Thanks to feminists,' we are unable to 'avoid' or 'ignore' gender,» y más adelante: «Only men do philosophy; women are fit to write, if at all, about the facts of our own condition.»[34] De manera que la imagen que se ha ido forjando y se proyecta de las aportaciones de la crítica feminista y de los estudios de género es la de un *ghetto* donde se reflexiona sólo en relación con la mujer y no con una lectura de la cultura y de lo Real en un sentido más amplio. El ensayo de Bordo cuestiona la argumentación que parece ser connatural de una gran parte del trabajo hecho por los teóricos del materialismo cultural,[35] argumentación de la que se desprende la idea de que quienes formulan las teorías son los hombres, mientras que las mujeres matizan estas mismas teorías aportando, como ya hemos señalado, el punto de vista del género. La filósofa norteamericana profundiza en su enfoque de la cuestión a través del análisis del trabajo desarrollado por varias intelectuales

34. Susan Bordo, «The Feminist as Other» 193 y 195.

35. Susan Bordo, «The Feminist as Other» 194: «There are the post-structuralist critiques of reason, which are of 'general' interest, and then there are the feminist critique, of interest to those concerned with gender. Said's juxtaposition of those writers who teach us 'about the way culture operates' and those who make it 'impossible to avoid or ignore gender issues' applauds the feminist-as Other.»

feministas. En este sentido, se centra especialmente en los errores que pueden tener lugar en la interpretación del trabajo teórico cuando el punto de partida no toma en consideración la crítica feminista como una escuela en sí y la entiende más bien como una ampliación hacia el terreno de lo femenino de un *corpus* crítico pensado desde lo masculino entendido como lo universal. Esta falacia lleva a hacer caso omiso de la investigación que, por ejemplo, ha llevado a cabo María Lugones en el ámbito del análisis del sujeto posmoderno y a considerar la de Derrida como el verdadero origen de la reflexión sobre la relación identidad y posmodernidad:

> And when «the end of the regime of Man,» «the death of the Subject,» and so forth are described as constituting a turning point, crisis, or «postmodern moment» of general cultural significance, feminism is constructed —even by feminists such as Pamela McCallum— as a grateful sister rather than generative mother of the transformation . . . Here we have another cultural reworking of the «Adam gave birth to Eve» fantasy, in which the questioning of the universality and neutrality of philosophical reason *precedes* rather than *is produced* by feminism.[36]

De manera que la conceptualización de la teoría feminista como una escuela intelectual que no produce teoría, sino que proporciona a la teoría cultural «universal» su personal sesgo de género es también responsable, fuera y dentro el ámbito del feminismo teórico, de la transformación de la intelectual feminista en representante, como anticipa el título del ensayo, de la «alteridad» en el campo de la crítica cultural (junto con las minorías étnicas), ya que su trabajo se considera válido sobre todo (y a veces solamente) cuando se ocupa y analiza las diferentes materializaciones y teorizaciones de la noción de género («expertise about 'general' topics being reserved for white males, who are imagined to be without race and gender»[37]).

36. Susan Bordo, «The Feminist as Other» 201-202.

37. Susan Bordo, «The Feminist as Other» 194.

Bordo apoya su lectura de la situación en la importancia fundamental que ha tenido la crítica feminista en la elaboración de la llamada Body Theory desde los años ochenta.[38] La idea y el análisis del cuerpo como constructo social sobre el que la sociedad materializa la relaciones de poder, proyecta sus deseos y transforma en un bien de consumo la debemos al trabajo histórico-crítico llevado a cabo por la crítica feminista. Como señala Elizabeth Grosz:

> The wager is that all the effects of subjectivity, all the significant facets and complexities of subjects, can be adequately explained using the subject's corporeality as a framework as it would be using consciousness or the unconscious . . . The body has thus far remained colonized through the discursive practices of the natural sciences, particularly the discourses of biology and medicine. It has generally remained mired in presumptions regarding its naturalness, its fundamentally biological and precultural status, its immunity to cultural, social, and historical factors, its brute status as given, unchangeable, inert, and passive, manipulable under scientifically regulated conditions . . . Rethinking the body implies major epistemological upheavals not only for the humanities . . . but equally for the natural and social sciences. . . .[39]

38. A pesar del ingente trabajo llevado a cabo por las intelectuales feministas, la crítica cultural («universal») reconoce casi exclusivamente el trabajo de Michel Foucault en este campo. Foucault habla del cuerpo masculino, es decir de valores universales que se pueden aplicar a las nociones de etnia y género. La crítica feminista, siguiendo estas pautas de pensamiento, se reduce, entonces, a una aplicación/ampliación de la teoría foucaultiana al cuerpo femenino. Ahora, aun reconociendo la enorme influencia del filósofo francés, es cierto que considerando la enorme producción intelectual sobre política del cuerpo, la crítica feminista ha abierto un camino teórico-práctico que es imposible soslayar. Susan Bordo, Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Moira Gatens, Judith Butler, bell hooks (*sic*), Elspeth Probyn entre muchas otras han producido teorías sobre el cuerpo desde múltiples perspectivas. Estas mismas teorías representan la base para un análisis cultural de todo nuestro tejido social, así como de las identidades, que se amplía más allá de las fronteras de la oposición masculino/femenino. Véase, entre otros, los siguientes textos: Alison Caddick, «Feminism and the Body,» *Arena* 74 (1986): 70-88; Rosemary Betterton, *An Intimate Distance* (New York: Routledge, 1996); Kathy Davis, ed., *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body* (London: Sage, 1997); Rosi Braidotti, *Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace* (London: Zed Books, 1996); Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»* (London: Routledge, 1993).

Volatile Bodies, estudio que en 1994 publicó Grosz sobre la teoría del cuerpo, es de gran importancia para entender cómo se puede releer y reinterpretar la re/configuración teórico-práctica del cuerpo femenino (o del cuerpo que no representa lo universal) desde múltiples perspectivas: desde la fenomenológica hasta la psicoanalítica, pasando por la neurofisiología. El trabajo que nos presenta Grosz reinterpreta las categorías ontológicas tradicionales, que se centran históricamente en la dualidad cartesiana cuerpo/espíritu y en la necesidad de cuestionarla por parte de la crítica feminista, desde una perspectiva que considera el cuerpo como un elemento central en el análisis de la subjetividad, sobre todo en relación con los discursos de la medicina y de la biología. *Volatile Bodies* se basa fundamentalmente en la necesidad de volver a analizar las bases histórico-filosóficas de las diferentes diciplinas y dibuja un mapa del pensamiento occidental en relación con la teorización que éste lleva a cabo de la noción de cuerpo dentro de la dicotomía cuerpo/espíritu. El resultado es un universal corporeo aparentemente asexuado y que, sin embargo, es representativo de la relación universal/masculino. En este sentido, explica la misma Grosz que «[T]his book has been a preliminary exploration of some of the (patriarchal) texts which feminists may find useful in extricating the body from the mire of biologism in which it has been entreched.»[40]

39. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana UP, 1994) VII y X.

40. Grosz, *Volatile Bodies* 188.

Según Grosz, la crítica feminista no ha considerado, en términos generales, con suficiente interés la importancia de la dimensión corpórea en el análisis de la subjetividad que ha llevado a cabo desde sus diferentes campos de actuación. La filósofa australiana subraya cómo la teorización de nuevas formas de subjetividad necesita incorporar en su estudio unos parámetros teóricos que se alejen de los propuestos por la epistemología feminista y la filosofía tradicionales ya que, como explica la misma Grosz, «for feminist purposes the focus on bodies, bodies in their concrete specificities, has the added bonus of inevitably raising the question of sexual difference in a way that mind does not.»[41]

Sin embargo, la aportación a la que me parece importante, aunque brevemente, volver a hacer referencia es el análisis de la cultura visual en relación con la teoría del cuerpo femenino que lleva a cabo la norteamericana Susan Bordo.[42] En *Twilight Zones*, Bordo centra toda su atención en cómo manipula la presencia de lo visual, en términos generales, nuestros recursos epistemológicos (*epistemological resources*) y en cómo debilita la gran relevancia que las imágenes tienen en el entendimiento de lo Real nuestra conciencia crítica en relación con la construcción cultural de esta misma realidad. En otra palabras, su trabajo pone de relieve cómo somos todos nosotros al mismo tiempo productores y consumidores de

41. Grosz, *Volatile Bodies* VII.

42. El trabajo de Susan Borbo gira alrededor del análisis de la construcción de las identidades femenina(s) y masculina(s) en relación con la definición filosófico-cultural de la noción de cuerpo. Véase *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2000); *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (Los Angeles: U of California P, 1993); *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture* (New York: State U of New York P, 1987). Es además editora de *Feminist Interpretations of Descartes* (Philadelphia: Pennsylvania State UP, 1999); *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, co-ed. Alison Jaggar (New Brunswick: Rutgers UP, 1989).

discursos en una cultura que se define a sí misma y nos define cada vez más a través de las imágenes, sean éstas las de los mensajes publicitarios, de las revistas o de los telediarios. Los códigos visuales representan una realidad inexistente; sin embargo, insiste Susan Bordo, la percepción que tenemos de ellos borra la diferencia que existe entre lo real y lo ficticio y, en el imaginario colectivo, convierte unas realidades imag(e/i)n/arias en algo concreto, creíble y en lo que nos llegamos a identificar. Ahora bien, en la práctica se trata de analizar los mecanismos visuales de la construcción de la identidad femenina en relación con una imagen del cuerpo de la mujer que no es real ya que, por ejemplo, las fotografías de los cuerpos perfectos de las modelos que aparecen en las revistas son manipuladas por ordenador. De ahí que, señala Susan Bordo, el papel que la crítica cultural juega en el análisis de la producción cultural tenga que englobar no sólo la percepción de una realidad visual globalizada, sino que tiene que hacerlo desde el ámbito académico y en el contexto de la clase.

De la teoría a la práctica: la aplicación de la crítica cultural a la interpretación de *Frankenstein* de Mary Shelley y del filme *Mary Shelley's Frankenstein* de Kenneth Branagh

En 1994 Kenneth Branagh estrenó su película *Mary Shelley's Frankenstein*. Una de las características que, entre otras, llamaron la atención de la crítica y del público fue el parecido que, comparado con las otras transposiciones cinematográficas de la obra de Shelley, el texto fílmico mantenía con el texto originario. Desde sus comienzos, *Frankenstein* de Shelley ha sido objeto de múltiples revisiones y relecturas que, a través de lo visual, han proyectado a lo largo de los años una imagen del texto muy diferente de la originaria. Como nos recuerda Paul O'Flinn, no sin ironía: «Yet several generations later Mary Shelley's monster, having resisted his creator's attempts to eliminate him in the book, is able to reproduce himself with the

variety and fertility that Frankenstein had feared.»[43] Ya en la primera adaptación de *Frankenstein*, que tanto sorprendió a Mary Shelley a su vuelta de Italia, se cambió el nombre de Victor en Henry y se añadió la figura de Igor, el ayudante de laboratorio de Frankenstein. La misma Shelley hace referencia a dicha transposición teatral de su obra, que se estrenó en Londres en 1823,[44] en una carta que envía entre el 9 y el 11 de septiembre de 1823 a Leigh Hunt y que ayudó a que la historia de Frankenstein y de su Criatura llegara a más amplios sectores sociales:

> But lo and behold! I found myself famous!—Frankenstein had prodigious success as a drama and was about to be repeated fro the 23rd night at the English opera house. The play bill amused me extremely, for in the list of dramatis personæ came ———— by Mr T. Cooke: this nameless mode of naming the un{n}ameable is rather good. On Friday Aug. 29th Jane My father William and I went to the theatre to see it. Wallack looked very well as *F{Frankenstein}*—he is at the beginning full of hope and expectation—at the end of the 1st Act the stage represents a room with a staircase leading to *F* workshop—he goes to it and you see his light as a small window, through which a frightened servant peeps, who runs off in terror when *F* exclaims «It lives!»—Presently *F* himself rushes in horror and trepidation from the room and while still expressing his agony and terror— ———— throws down the door of the laboratory, leaps the staircase and presents his unearthly & monstrous person on the stage. The story is not well managed, but Cook played ————'s part extremely well—his seeking as it were for support—his trying to grasp at the sounds he heard—all indeed he does was well imagined and executed. I was much amused, and it appeared to excite a breathless eagerness in the audience—it was a third piece a scanty pit filled at half price—and all stayed till it was over. They continue to play it even now.[45]

43. Paul O'Flinn, «Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein*,» *Frankenstein: Case Studies*, ed. Fred Botting (London: Macmillan, 1995) 21.

44. El título de la pieza teatral, adaptada por Richard Brinsley Peake, era *Presumption, or the Fate of Frankenstein*. Otra adaptación teatral, *Le monstre*, se representó en París en 1826.

Esta larga cita pone de relieve el especial interés que Mary Shelley sentía hacia el personaje de la Criatura y lo que él representaba. La referencia que ella hace al proceso de aprendizaje del monstruo es, desde mi punto de vista, significativo de lo que la autora consideraba importante en el desarrollo y comprensión de su texto: la voz de la criatura de Frankenstein es la voz del sujeto marginado que a través de un aprendizaje fragmentario intenta encontrar su lugar en un discurso socio-cultural que lo excluye y lo convierte en lo diferente, en lo «un{n}ameable.» Todo ello ha sido silenciado por las siguientes adaptaciones del texto y sólo la crítica feminista ha dirigido su investigación en esta dirección. Desde *Frankenstein* (1931), *Bride of Frankenstein* (1935), *Son of Frankenstein* (1939) de la Universal hasta *Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein* (1948) de Charles Barton (una vez más de Universal Pictures), *The Curse of Frankenstein* (1957) de Terence Fisher (Hammer Film Productions), o la hispano-francesa *La maldición de Frankenstein* (1973; *Les experiences erotiques de Frankenstein*) de Jesús Franco (Fénix Films-Comptoir Français du Film Production), es decir desde lo trágico pasando por lo cómico y llegando a la pornografía, se puede decir que Frankenstein, sus inquietudes y su criatura se han convertido en patrimonio de nuestro imaginario colectivo. Sin embargo, también es cierto que si por un lado, y dependiendo del momento histórico correspondiente a las diferentes adaptaciones, se han retenido algunas de las obsesiones del científico, por otro lado se ha silenciado constantemente el mensaje de Shelley en relación con su crítica del pensamiento romántico. En

45. Betty T. Bennet, ed. *Selected Letters of Mary Wollstonecraft Shelley* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1995) 136; la cita se presenta literalmente e incluye algunos signos —como las llaves— que pertenecen a la labor editorial de Bennet.

este sentido, y como ya hemos señalado con anterioridad, quien más ha padecido el ataque de la industria cinematográfica ha sido la Criatura que, de víctima de una sociedad insensible hacia lo diferente, se transforma en un monstruo incapaz de articular palabra. James Hefferman subraya cómo se ha perdido la voz de la Criatura prácticamente desde el origen de ésta y declara: «In Kenneth Branagh's *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), the Creature rips out Elizabeth's heart and in so doing reenacts what filmmakers regularly do to Mary Shelley's text. They rip off its heart by making the Creature speechless, as Whale's version did. . . .»[46] Paul O'Flinn nos recuerda que en la famosísima versión de James Whale de 1931 Boris Karloff, que interpreta a la criatura, no hablaba y cuando en la segunda parte, *Bride of Frankenstein* (1935), se devolvió la voz a la criatura de Frankenstein, el mismo Karloff protestó y declaró que el monstruo se había convertido en un personaje demasiado humano. Por ello, en la tercera parte, *Son of Frankenstein* (1939), la criatura se volvió a quedar sin voz. Asimismo, Caroline Picart en un artículo cuyo significativo título es «Re-Birthing the Monstrous: James Whale's (Mis)Reading of *Mary Shelley's Frankenstein*» (1998) acusa a James Whale de haber silenciado la poderosa crítica que la escritora hace a través del proceso de aprendizaje de la Criatura y afirma: «In place of the novel's complex characterization of the monster, Whale's film substitutes a grotesque creation doomed to criminality and isolation.»[47] A lo largo de los años, la dimensión humana y la tragedia de la Criatura de Frankenstein, materialización de la insatisfacción de Mary Shelley en relación con la corriente romántica representada entre otros por P. B. Shelley, desaparecen por completo. De manera que el destino de *Frankenstein* parece estar marcado por la presencia de una serie de cambios estructurales y de

46. James A. W. Hefferman, «Looking at the Monster: Frankenstein and Film,» *Critical Inquiry* 24 (1997): 136.

47. Caroline Joan S. Picart, «Re-Birthing the Monstrous: James Whale's (Mis)Reading of *Mary Shelley's Frankenstein*,» *Critical Studies in Mass Communication* 15.4 (1998): 383.

significación que paulatinamente anulan la crítica al romanticismo de Mary Shelley, degradan la figura de su criatura y, desde la vertiente trágica hasta la cómica, centran el foco de atención en la figura de Victor Frankenstein que, según Shelley, representaba el verdadero antagonista moral. Todo esto apoya las palabras de Caroline Picart cuando declara que «the medium of film exacts conventions that tranform radical critique into more ideologically mainstream statements.»[48]

En este contexto y con un público que, como nos recuerda Susan Bordo tiene una percepción de la realidad (de lo Real) que ha tomado forma a través de los medios de comunicación, el enorme trabajo hecho a lo largo de los últimos veinte años por la Crítica Feminista[49] en relación con la interpretación de la novela de Mary Shelley no tiene casi sentido ya que en el imaginario colectivo el nombre de Frankenstein se transforma en el icono proporcionado por la industria cinematográfica, por no hablar de los *comics*, las series de televisión o los dibujos animados. El resultado de la apropiación del texto de Mary Shelley por la industria cinematográfica es representativo de cómo, según Paul O'Flinn, *Frankenstein* se reproduce una y otra vez: «There is no such thing as *Frankenstein*, there are only *Frankensteins*, as the text is ceaselessly rewritten, reproduced, refilmed and redesigned. The fact that many people call the monster Frankenstein and thus confuse that pair betrays the extent of that reconstructing.»[50]

48. Picart, «Re-Birthing the Monstrous» 384.

49. La investigación feminista en relación con Frankenstein permitió, además de recuperar la figura literaria de Mary Shelley, cuestionar la posición de la escritora romántica en el ámbito del discurso del romanticismo ortodoxo, su relación con la maternidad y, por supuesto, con un orden social que seguía marginándola y dificultando su trabajo. En este sentido, dos de los textos históricos del feminismo a los que hay que hacer referencia son *Literary Women* de Ellen Moers y *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar.

50. O'Flinn, «Production and Reproduction» 22.

Ahora bien, después de ciento cuarenta años de reinterpretaciones que, como hemos señalado con anterioridad, han desplazado paulatinamente a Mary Shelley de la autoría de *Frankenstein*, apareció el texto de Kenneth Branagh y se publicaron sus declaraciones sobre la intención de respetar no sólo el mensaje de Shelley sino reforzar el papel que determinados personajes femeninos desempeñan en el texto originario: «Adapting a literary work . . . is something I've spent a lot of my limited film experience doing . . . with *Mary Shelley's Frankenstein,* we wanted to follow the events of the novel as closely as practicable, to include as much of the story as possible . . .»[51]; y más adelante en relación con el personaje de Elizabeth: «. . . I wanted to say at every stage: these two people are equal. This woman is possessed of as large an intelligence, as large a capacity for compassion and understanding as he is.»[52]

A raíz de todo ello, surgió la idea utilizar la película de Branagh en la clase de literatura y comparar el texto fílmico con el texto literario para facilitar el trabajo de comprensión e interpretación de un texto romántico complejo como *Frankenstein* de Shelley, profundizar en las ideas básicas y los cambios socio-culturales que tienen lugar a lo largo del Romanticismo y que, además, nos permitiera englobar en el discurso la(s) lectura(s) proporcionada(s) por la Crítica Feminista. En otras palabras, se presentaba la oportunidad de introducir el lector de la sociedad del espectáculo al análisis de un texto clásico que le hablaría a través de las imágenes y de la palabra escrita sin olvidar, además, la contextualización histórica por un lado y argumentos como la educación, la ciencia, la individualidad y la marginación por otro. La realidad resultó ser diferente y, como voy a demostrar en mi análisis, una vez más la voz de Shelley se pierde para dejar espacio al personaje de Victor Frankenstein

51. Kenneth Branagh, «*Frankenstein* Reimagined,» *Mary Shelley's Frankenstein: The Classic Tale of Terror Reborn on Film*, ed. Diana Landau, con guión de Steph Lady y Frank Darabond (London: Pan, 1994) 17.

52. Branagh, «*Frankenstein* Reimagined» 25.

además de privilegiar un discurso científico y una ética de la ciencia que la autora cuestionaría hasta el final de su vida.

El análisis que llevamos a cabo se centra, sobre todo, en cómo convierte Branagh los cuerpos de sus personajes femeninos en una función del texto para convertir el personaje de Victor Frankenstein no sólo en objeto privilegiado de su discurso, sino también en sujeto de discurso. Sin embargo, antes de profundizar en la tesis propuesta voy a explicar brevemente qué problemas surgen en el texto cinematográfico en relación con la novela. En términos generales, podemos decir que Branagh superficialmente mantiene algunos de los elementos más llamativos de la novela originaria. Es cierto que el monstruo aprende a hablar y a expresar sus sentimientos, así como es cierto que aparece, aunque transformada, la familia De Lacey. Sin embargo, una vez más, la atención se centra en el personaje de Victor, mientras se debilita el papel que en la novela desempeñan personajes como Henry Clerval o el proceso de aprendizaje del monstruo, ambos representativos de la dimensión femenina presente en la novela. La transformación de Victor en un científico que busca sólo el bien de la humanidad —en el caso que nos ocupa su más profundo deseo es el de vencer a la muerte— desvirtúa el discurso originario de Shelley desplazando el centro de atención hacia un personaje que la autora ha creado para que encarnara la visión negativa de la ciencia y el egoísmo del *ego* romántico.

La individualidad de Victor Frankenstein se va construyendo en relación con los demás personaje, sin embargo, poco a poco Victor/Branagh se convierte en el centro del discurso, es una presencia que ocupa toda la pantalla y que proyecta hacia el espectador una subjetividad que no encaja con la representada por la de Victor Frankenstein de Mary Shelley. Varias estudiosas de la obra han puesto de relieve cómo el personaje de Victor surge en la novela de la mezcla de P. B. Shelley y William Godwin, dos brillantes intelectos, pero ambos incapaces de llenar el vacío emocional de Mary Shelley. Por otro lado, también se ha subrayado que la presencia de lo femenino en la novela es encarnada por el monstruo y su fragmentario aprendizaje que, como sugieren varios

críticos, relaciona el texto de Mary Shelley con el pensamiento de su madre Mary Wollstonecraft y que, al mismo tiempo, es muy parecido al de muchas mujeres de principio del siglo XIX.[53] Considero que los demás personajes femeninos, Elizabeth, Justine, Caroline Beauford, encarnan partes de la personalidad de Mary Shelley o representan algunos de sus miedos y desazones. Sin embargo, es a través de la Criatura cuando Mary Shelley se enfrenta a sus insatisfacciones y fantasmas más profundos que, como escritora, proyecta en el personaje del monstruo. La Criatura, como la intelectual de la época romántica, se identifica con un discurso que, sin embargo, la margina y la excluye. Sin el apoyo del proceso de aprendizaje, es decir su humanización, el diálogo que tiene lugar en la película entre Frankenstein y el monstruo pierde toda su carga emocional y la fatídica pregunta «Who am I?» no proporciona al espectador la dimensión de la tragedia ontológica a la que se enfrenta la Criatura. El resultado es una historia que se construye en torno al personaje de Victor/Branagh que, poco a poco, se convierte en portador de unos valores de progreso y en la (¿única?) víctima de sus propios errores.

Por otro lado, la definición del personaje de Victor Frankenstein también se lleva a cabo utilizando uno patrones culturales que lo definen a través de la utilización del cuerpo femenino. Como hemos puesto de relieve en el apartado anterior, la normalización del cuerpo de la mujer responde a unas estrategias de control que no pueden prescindir del contexto histórico. La visión de la ciencia que encarna el personaje de Victor Frankenstein/Kenneth Branagh se origina en

53. Véase Paul Cantor y Michael Valdez Moses, «Teaching *Frankenstein* from the Creature's Perspective,» *Approaches to Teaching Shelley's* Frankenstein, ed. Stephen Behrendt (New York: MLA, 1992) 127-32; Betty T. Bennett, «Feminism and Editing Mary Wollstonecraft Shelley: The Editor And/Or? the Text,» *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*, ed. George Bornstein y Ralph G. Williams (Ann Arbor: U of Michigan P, 1993); Gary Kelly, «The Rise and Fall of the Feminine Voice,» *Eighteenth-Century Fiction* 6.4 (1994).

el pensamiento cartesiano que se acerca al cuerpo humano (elemento de menor importancia en la dicotomía cuerpo/espíritu) sólo para convertirlo en un mero objeto de investigación en el ámbito de la medicina y de la biología.[54] La puesta al día del discurso cartesiano de la ciencia al que el director británico hace referencia toma vida en el contexto socio-cultural de finales del siglo XX y, por esta razón, el fantasma de la clonación no puede dejar de materializarse de una manera subrepticia en la justificación teórica del proyecto creador de Victor Frankenstein.[55] Por ello, aunque haya que hacer hincapié en el origen de la tricotomía cuerpo/discurso hegemónico/Mujer, la contextualización del texto de Branagh presenta cierta complejidad ya que es la reinterpretación de un discurso decimonónico que nos llega a través del aparato cinemático y que está dirigida un público del siglo XX. No se puede hablar de una puesta al día del discurso científico del siglo XIX, sino de la intersección de dos visiones de la ciencia que mantienen unos puntos en común y que se entrecruzan en tres escenas de gran impacto visual: la muerte de Caroline Beaufort mientras da a luz, la muerte de Elizabeth Lavenza y su reconstrucción al final de la película.

En el texto originario (me refiero al de 1818 que es el que Branagh usa para su adaptación), Caroline Beaufort se contagia al cuidar Elizabeth enferma de escarlatina y, a raíz de ello, muere. En

54. Véase Grosz, *Volatile Bodies*.

55. En una conversación que en la película tiene lugar en el laboratorio del Dr. Waldman entre el científico, Victor Frankenstein y Henri Clerval, Victor muy enfáticamente declara: «No. It's not impossible. We can do it. We're steps away from it . . . And if we can replace one part of a man, we can replace every part. And if we can do that, we can design a life, a being that will not grow old or sicken, one that will be stronger than us, better than us, one that will be more intelligent than us, more civilized than us . . .»; véase, a este respecto, Diane Landau, ed., *Mary Shelley's Frankenstein* 65. El público contemporáneo no deja de contextualizar esta declaración con la investigación en el ámbito de la ingeniería genética y con la polémica moral en torno a la clonación humana.

Mary Shelley's Frankenstein, Caroline Beaufort muere dando a luz su hijo William y la escena del parto y de su muerte es un momento de gran impacto emocional y visual ya que al espectador es testigo de todo el proceso. Caroline está colocada en una silla de parto asistida por su marido y por otra mujer. Cuando el parto se complica ella le pide a su marido, que conociendo el posible fatal desenlace no se decide a actuar, que salve al niño. A partir de este momento la atmósfera gótica de la escena del alumbramiento de William se convierte en una representación dantesca. El doctor Frankenstein, completamente sudado pide a gritos que le pasen un escalpelo con el que procede, literalmente y por supuesto sin anestesia, a cortar el cuerpo de su mujer para poder extraer al niño; Caroline, como lógico resultado de toda la operación, muere. Preocupado por los gritos que oye, Victor Frankenstein que está esperando noticias con Elizabeth, corre hacia la habitación de su madre para ver como ésta yace sin vida en la silla de parto completamente cubierta de sangre y desmembrada.

La representación de la muerte de Elizabeth la noche de su boda con Victor Frankenstein a manos del monstruo no es menos impactante. En el texto originario la Criatura estrangula Elizabeth y coloca el cuerpo sin vida de la joven —con marcas en el cuello como única señal de la violencia padecida— encima de la cama. En la película de Branagh, el monstruo le arranca a Elizabeth el corazón del pecho y se lo enseña todavía palpitante y completamente cubierto de sangre a Victor Frankenstein cuya mirada coincide con la del espectador, ya que la cámara está situada delante de él. La conceptualización del personaje de Elizabeth se materializa en este momento en relación con lo que en el imaginario colectivo evoca un corazón que late. Elizabeth pierde mucho más que la vida, pierde todo su ser que, sugiere Branagh, tiene su morada en el corazón. En otra palabras, el monstruo. le arranca el alma que reside en el corazón, volviendo a utilizar la dicotomía racional/irracional en relación con las oposiciones masculino/femenino y mente/cuerpo.

Una vez más nos enfrentamos como espectadores al cuerpo desmembrado de unos de los personajes femeninos de la película

pero no es la última vez. Una de las escenas finales de la película, antes de volver al reencuentro entre Frankenstein y su Criatura en el barco de Robert Walton, no aparece en el texto originario. Es un momento de gran tensión emocional, Victor Frankenstein, desesperado por la muerte de Elizabeth, intenta devolverle la vida, pero, para ello, necesita de un cuerpo completo. Por esta razón vuelve con el cadáver de Elizabeth a su laboratorio en el que conserva el cuerpo de Justine, linchada por el pueblo enfurecido que la había acusado injustamente de la muerte del pequeño William. Para poder «reconstruir» a Elizabeth, de cuyo cadáver sólo puede utilizar la cabeza, Victor decide decapitar el cadáver de Justine y utilizar su cuerpo. Cuando Elizabeth despierta, se encuentra en presencia del monstruo y de su creador y ambos reclaman su afecto y su atención. En principio, Elizabeth no entiende lo que le está pasando, pero poco a poco toma conciencia de su situación en un último (y único) acto de rebelión decide acabar con su vida.

Estos tres momentos de la película asumen un relieve particular si se toma en consideración el impacto que lo visual ejerce sobre el lector/espectador de la sociedad del espectáculo que a través de las imágenes no percibe el mensaje de Mary Shelley, sino que se enfrenta a la utilización espectacular del cuerpo femenino cuyo único objetivo es el de justificar la psicología y las actuaciones de Victor Frankenstein, *su* tragedia y el discurso científico que él representa. La utilización en clase de las claves de lectura propuestas por la crítica feminista resulta de gran utilidad para que los alumnos se den cuenta de la presencia, a veces, subrepticia en la película de la puesta al día de un discurso que, en realidad, sigue unos parámetros ontológicos que hacen referencia a la tradicional dicotomía de la ciencia cartesiana mente/cuerpo, en la que el pensamiento representa al sujeto activo y la materialidad del cuerpo al objeto (pasivo) de investigación. De ahí que la aplicación de la crítica feminista a la lectura de *Mary Shelley's Frankenstein* en relación/oposición con la novela originaria de 1818 nos lleve a hacer hincapié en la necesidad de cuestionar tres ideas que se transmiten al espectador en el texto cinematográfico: la transformación del

cuerpo femenino en una mera función textual, que esta misma transformación representa una puesta al día de un discurso que considera al hombre como sujeto creador de conocimientos y a la mujer como objeto de investigación y experimentación y, finalmente, que, como consecuencia, el mensaje del texto va dirigido a una mirada masculina y/o pensada desde lo masculino.

En un capítulo de importancia fundamental para mi análisis, «Mothers, Monsters, and Machines,»[56] Braidotti traza un mapa de las que ella, siguiendo a Donna Haraway, llama «figurations»: un conjunto de relaciones que construyen desde la crítica feminista una perspectiva de la ciencia que englobe la percepción de la mujer. De ahí su análisis de las ideas de madre, monstruo y máquina (*mothers, monsters, machines*).[57] Los tres términos se utilizan para profundizar desde una visión feminista en unos ámbitos que desde lo universal (es decir lo masculino) han marcado la percepción y el posicionamiento de la identidad femenina en lo Real. Braidotti analiza la relación mujer/madre/monstruo y hace hincapié en la puesta al día del discurso científico decimonónico sobre el cuerpo de la mujer en tanto que madre. Antes de llegar a analizar cómo vuelve la ciencia a controlar a la mujer a través de su papel (biológico) de madre, Braidotti hace un breve recorrido por la historia cultural occidental para recordarnos cómo han logrado forjar las disciplinas científicas la noción de monstruosidad y el consiguiente posicionamiento del «monstruo» en

56. En este capítulo utilizaré la versión que se publicó en K. Conboy, N. Medina y S. Stanbury, eds., *Writing on the Body* (New York: Columbia UP: 1997) 59-79.

57. Rosi Braidotti, «Mothers, Monsters, and Machines» 61: «. . . 'mothers' refers to the maternal function of women. By WOMEN I mean not only the biocultural entities thus represented, as the empirical subjects of sociopolitical realities, but also a discursive field: feminist theory . . . By MACHINES I mean the scientific, political and discursive field of technology in the broadest sense of the term . . . By MONSTERS I mean a third kind of discourse: the history and philosophy of the biological sciences, and their relation to difference and to different bodies.»

el ámbito de lo diferente: «The monster is the bodily incarnation of difference from the basic human norm; it is a deviant, an a-nomaly; it is abnormal.»[58] De ahí se desplaza al discurso científico tradicional occidental que ha definido conceptualmente a la mujer como representante de lo diferente. Como también ponen de relieve otros intelectuales, el cuerpo humano se transforma de una manera paulatina, pero imparable, en la morada de la esencia masculina y femenina, sobre todo de la femenina. Londa Schiebinder analiza parte de los discursos científicos, como los de Samuel Thomas von Soemmering o el de Andrea Versalius, que contribuyen a teorizar sobre la naturaleza de la mujer y como señala en su «Skeletons in the Closet: The Firts Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy»: «The interests of the scientific community were not arbitrary: anatomists focused attention on those parts of the body that were to become politically significant» y «The 'nature' and capacities of women were vigorously investigated by a scientific community from which women (and the feminine) were almost entirely absent.»[59] La opinión de Braidotti es que el discurso científico, así como el literario, ha ayudado a situar a la mujer no sólo en el ámbito de lo diferente, sino en el de lo monstruoso en tanto que desviación de la norma constituida por lo masculino.[60] De manera que

58. Braidotti, «Mothers, Monsters, and Machines» 62.

59. Londa Schiebinder, «Skeletons in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy,» *The Making of the Modern Body* 42 y 43.

60. Schiebinder, «Skeletons in the Closet,» *The Making of the Modern Body* 63: «The association of women with monsters goes as far back as Aristotle who, in The Generation of Animals, posits the human norm in terms of bodily organization based on a male model Thus, in reproduction, when everything goes according to the norm a boy is produced; the female only happens when something goes wrong or fails to occur in the reproductive process . . . The topos of women as a sign of abnormality . . . remained a constant in Western scientific discourse. This association has produced, among other things, a style of misogynist

dentro del pensamiento occidental llega a existir un solapamiento en el entendimiento del cuerpo de la mujer y el del ser monstruoso: «Woman as a sign of diference is monstrous. If we define the monster as a bodily entity that is anomalous and deviant vis-à-vis the norm, then we can argue that the female body shares with the monster the privilege of bringing out a unique blend of *fascination and horror*.»[61] Por ello, podemos afirmar que en *Frankenstein* de Mary Shelley la autora, consciente de la posición social de la intelectual romántica, concibe el personaje de la Criatura de Victor Frankenstein como su propia reencarnación y la de otras mujeres decimonónicas. Es decir, el monstruo encarna la situación de aislamiento del sujeto marginado que habita la esfera de lo diferente.[62]

Sin embargo, aun siendo la totalidad del ensayo de Braidotti de gran importancia para entender el dualismo mujer/monstruosidad, hay dos ideas que voy a emplear para concluir mi análisis de la representación del cuerpo femenino en *Mary Shelley's Frankenstein* de Branagh. En primer lugar la noción de re/producción y el control que la ciencia ha intentado ejercer sobre ella con su consiguiente puesta al día a través de las tecnologías de reproducción asistida. En segundo lugar, el despertar en el lector/espectador la fascinación y el horror en relación con una determinada figura o con la representación icónica de ciertos personajes, una técnica muy explotada en la representación gótica de la realidad y de la duplicidad ínsita en la psique del ser humano.

Una de los campos de actuación de la crítica feminista en relación con su análisis de la política el cuerpo ha sido el cuestiona-

---

literature with which anyone who has read Gulliver's Travels must be familiar.»

61. Schiebinder, «Skeletons in the Closet,» *The Making of the Modern Body* 65.

62. Véase Stephen Behrendt, «Mary Shelley, Frankenstein, and the Woman Writer's Fate,» *Romantic Women Writers: Voices and Countervoices*, ed. Paula Feldman y Theresa M. Kelley, (Hanover: UP of New England, 1995) 69-87.

miento de la dicotomía mujer/madre. El control sobre la capacidad de procreación ha sido un sueño perseguido por muchos científicos desde tiempos muy antiguos[63] y cuya sombra se proyecta sobre nosotros a través de la clonación de embriones humanos por un lado, y el control que la tecnología ejerce sobre el cuerpo de la mujer a través de las técnicas de reproducción asistida por otro: «. . . recent developments in the field of biotechnology, particularly artificial procreation, have extended the power of science over the maternal body of women . . . They all invariably shift the debate, however, far from the power of science over the women's body in favor of placing increasing emphasis on the rights of the fetus or of embryos.»[64] Al mismo tiempo, queremos recordar que parte de la corriente feminista que se reconoce en las ideas del feminismo de la igualdad entiende la maternidad como un vínculo negativo en la vida de la mujer y una limitación para que la mujer pueda desarrollar un papel público en la sociedad civil. Una de las primeras críticas que relaciona la novela de Mary Shelley con una dolorosa y frustrante experiencia de la maternidad es la Ellen Moers, como recuerda Ellen Cronan Rose en su ensayo «Custody Battles: Reproducing Knowledge about *Frankenstein*»:

> Ellen Moers was the first feminist critic to offer a radically new reading of the novel. Her article on «Female Gothic» appeared in *The New York Review of Books* in 1974. Moers reads the novel as a «birth myth» . . . drawing on biographical information about Mary Shelley. For Moers, procreation is not only the subject of *Frankenstein*; it is the source of its peculiar horror.[65]

---

63. Véase, por ejemplo, el ensayo de Norma Rowen «The Making of Frankenstein's Monster,» *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*, ed. Nicholas Ruddick (Westport: Greenwood, 1992) 169-177.

64. Susan Bordo, «Are Mothers Persons?,» *Unbearable Weight* 85.

65. Ellen Cronan Rose, «Custody Battles: Reproducing Knowledge about *Frankenstein*,» *New Literary History* 26 (1995): 811; según Rose,

En efecto, el ensayo de Moers marca el principio de un nueva interpretación de *Frankenstein* y, según Cronan Rose, responde a la necesidad de la mujer de los años setenta de librarse de la carga que significaba para ella la maternidad. De hecho, Moers insiste a lo largo de todo su ensayo sobre los diferentes aspectos del nacimiento y en cómo Mary Shelley los convierte en texto: «Birth is a hideous thing in *Frankenstein*, even before there is a monster. For Frankestein's procedure, once he has determined to create new life, is to frequent the vaults and charnel houses and study the human corpse in all its loathsome stages of deacy and decomposition.»[66] En la lectura que propone Moers, la vida y la muerte no sólo se entrecruzan, sino que se solapan y, de una manera paradójica y antinatural, la vida surge de la muerte. Sin embargo, a lo largo de los años ochenta y noventa, la crítica feminista y no feminista ha dejado de lado esta interpretación y se ha centrado en la crítica de la ciencia y del romanticismo que lleva a cabo Mary Shelley en su novela así como en el significado del monstruo en relación con la situación de la escritora romántica en los ambientes intelectuales de la época. Dicho de otra manera, lo que se ha puesto de relieve ha sido el análisis de lo femenino que, siguiendo las teorías de Mary Wollstonecraft, Mary Shelley desarrolla a través de la figura del monstruo. En *Mary Shelley's Frankenstein* se pierde esta perspectiva y el poder del discurso de la Criatura se debilita por la elisión en el texto cinematográfico de su proceso de aprendizaje que incluye la identificación del monstruo con la filosofía romámica a través de la lectura de *Paradise Lost* de John

«Moer's reading of *Frankenstein* occurred in the context of feminists' demands for women's rights to control their reproductive destiny, of Simone de Beauvoir's negative portrayal of maternity (it imprisons women 'in repetition and immanence'), and Shulamith Firestone's blunter verdict the 'pregnancy is barbaric' and 'childbirth hurts'» 820.

66. Ellen Moers, «The Female Gothic,» *The Endurance of* Frankenstein, ed. George Levine y U. C. Knoepflmacher (Los Angeles: U of California P, 1982) 83.

Milton, *Las cuitas del joven Werther* de Goethe y *Las vidas paralelas* de Plutarco.[67]

La conclusión a la que llegamos utilizando los parámetros propuestos por la Crítica Feminista citada, y por una lectura que considera el producto cultural como una representación de lo Real, es que en *Mary Shelley's Frankenstein* la re/producción de unas prácticas discursivas contrahegemónicas, representadas en el caso que nos ocupa por el mensaje que lanza Mary Shelley, traiciona a su autora y la vuelve a sumir en el silencio. A través de las tres escenas mencionadas arriba, Kenneth Branagh manipula el discurso sobre la maternidad de Moers y del feminismo de la igualdad para justificar el discurso científico de Victor Frankenstein. Un discurso que, como ya hemos recordado, ha definido científicamente el cuerpo humano «universal» desde una perspectiva sesgada y ha relacionado esta construcción intelectual con la dimensión ontológica y social de la identidad masculina y de la femenina.

67. See also Mary Poovey, «'My Hideous Progeny': Mary Shelley and the Feminisation of Romanticism,» *PMLA* 95 (1980): 332-47; Barbara Johnson, «My Monster/My Self,» *Diacritics* 12 (1982): 2-20, and Ann Mellor, *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters* (London: Routledge, 1988).

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMPLEMENTARIA

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. 1953. Oxford: Oxford UP, 1971.

ADAMSON, Jane, *et al.*, eds. *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

AERS, David y Bob Hodge. «'Rational Burning': Milton on Sex and Marriage.» *Milton Studies* 13 (1979): 3-33.

AGUIRRE, Manuel, Roberta Quance, y Philip Sutton. *Margins and Thresholds: An Enquiry into the Concept of Liminality in Text Studies*. Madrid: The Gateway Press, 2000.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.

ALTIERI, Charles. *Act and Quality: A Theory of Literary Meaning and Humanistic Understanding*. Amherst: U of Massachusetts P, 1981.

——— *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston: Northwestern UP, 1990.

——— *Subjective Agency*. Oxford: Blackwell, 1994.

ARNOLD, Matthew. «The Study of Poetry.» *Poetry and Criticism of Matthew Arnold*. Ed. A. Dwight Culler. Boston: Houghton Miffling, 1961. [306]-27.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio. «Lost in Paradisiacal Beauty: Milton's Re-Writing of the Narcissus Myth.» *SEDERI* 6 (1996): 7-13.

BARRY, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP, 1995.

BEHRENDT, Stephen. «Mary Shelley, *Frankenstein*, and the Woman Writer's Fate.» *Romantic Women Writers: Voices and Counter-*

voices. Ed. Paula Feldman y Theresa M. Kelley. Hanover: UP of New England, 1995. 69-87.

BELSEY, Catherine. *Critical Practice*. London: Routledge, 1980.

BENNETT, Andrew, y Nicholas Royle, eds. *An Introduction to Literature: Key Critical Concepts*. Oxford: Blackwell, 1995.

BENNET, Betty T. «Feminism and Editing Mary Wollstonecraft Shelley: The Editor And/Or? the Text.» *Palimpsest: Editorial Theory in the Humanities*. Ed. George Bornstein y Ralph G. Williams. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993.

——— ed. *Selected Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.

BETTERTON, Rosemary. *An Intimate Distance*. New York: Routledge, 1996.

BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell: Complete Writings with Variant Readings*. Ed. Geoffrey Keynes. Oxford: Oxford UP, 1972.

BLASING, Mutlu K. «The Story of the Stories: Henry James's Prefaces as Autobiography.» *Approaches to Victorian Autobiography*. Ed. George P. Landow. Athens: Ohio UP, 1979. 311-32.

BLOOM, Harold. *The Western Canon*. London: Macmillan, 1995.

BOOTH, Wayne C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: U of California P, 1988.

BORDO, Susan. *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*. New York: State U of New York P, 1987.

——— *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: U of California P, 1993.

——— *Twilight Zones: The Hidden Life of Cultural Images from Plato to O. J.* Berkeley: U of California P, 1996.

——— *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.

——— ed. *Feminist Interpretations of Descartes*. Philadelphia: Pennsylvania State UP, 1999.

BRAIDOTTI, Rosi. *Between Monsters, Goddesses, and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*. London: Zed, 1996.

——— «Mothers, Monsters, and Machines.» *Writing on the Body*. Ed. K. Conboy, N. Medina y S. Stanbury. New York: Columbia UP, 1997. 59-79.

BRANAGH, Kenneth. «*Frankenstein* Reimagined.» *Mary Shelley's* Frankenstein*: The Classic Tale of Terror Reborn on Film*. Ed. Diana Landau, con guión de Steph Lady y Frank Darabond. London: Pan, 1994.

BUELL, Lawrence. «In Pursuit of Ethics.» *PMLA* 114 (1999): 7-19.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex.»* London: Routledge, 1993.

CADDICK, Alison. «Feminism and the Body». *Arena* 74 (1986): 70-88.

CAIN, William E. «The Institutionalization of the New Criticism.» *Modern Language Notes* 97.5 (1982): 1100-20.

CANTOR Paul, y Michael Valdez Moses. «Teaching *Frankenstein* from the Creature's Perspective.» *Approaches to Teaching Shelley's* Frankenstein. Ed. Stephen Behrendt. New York: MLA, 1992. 127-32.

CAPORALE BIZZINI, Silvia. «Resisting the Postmodern Historical Vision: Imag(in)ing History in Don Delillo's *Libra*.» *Atlantic Literary Review* 2.1 (2001): 119-36.

——— «Counter-Hegemonic Cultural Practices: The Example of Postcolonial Women Writers.» *Culture and Power: Cultural Confrontations*. Ed. Chantal Cornut-Gentille D'Arcy. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999. 57-66.

——— «Suleri's *Meatless Days* and Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*: Writing, History and the Self after Foucault.» *Women: A Cultural Review* 7.1 (1996): 55-65.

——— «La teoría literaria dentro de la crítica cultural.» *Historia de la crítica americana del siglo XX*. Ed. Ricardo Miguel Alfonso. Madrid: Verbum, 2001. 373-427.

CAVELL, Stanley. *Must We Mean What We Say?* New York: Scribner's, 1969.

——— *The Claim of Reason*. New York: Oxford UP, 1979.

——— *Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

CHOW, Rey. *Ethics after Idealism: Theory, Culture, Ethnicity, Reading*. Bloomington: Indiana UP, 1998.

CONNOR, Steven. *The English Novel in History, 1950-1995*. London: Routledge, 1996.

CRITCHLEY, Simon. *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Oxford: Blackwell, 1992.

DALY, Mary. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. Boston: Beacon, 1978.

DANIELSON, Dennis, ed. *The Cambridge Companion to Milton*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

DAVENPORT, Edward. «Why Theorize about Literature?» *What Is Literature?* Ed. Paul Hernadi 35-46.

DAVIES, Stevie. *The Idea of Woman in Renaissance Literature*. Brighton: Harvester, 1986.

DAVIS, Kathy, ed. *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*. London: Sage, 1997.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 1971. London: Methuen, 1983.

DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1990.

GALLAGHER, Catherine, y Tomas Laqueur, eds. *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*. Berkeley: U of California P, 1987.

DISALVO, Jackie. *War of Titans: Blake's Critique of Milton and the Politics of Religion*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1983.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, ed. *Hermenéutica*. Madrid: Arco, 1997.

EAGLESTONE, Robert. *Ethical Criticism: Reading after Levinas*. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.

EATON, Marcia M. «Aesthetics: The Mother of Ethics?» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (1997): 355-64.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana UP, 1979.

EDMUNDSON, Mark. *Literature against Philosophy: Plato to Derrida*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

ELDRIDGE, Richard. *On Moral Personhood: Philosophy, Literature, Criticism, and Self-Understanding*. Chicago: U of Chicago P, 1989.

ELIOT, T. S. *Essays Ancient and Modern*. London: Faber, 1936.

ELLIS, John M. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale UP, 1997.

ELLISON, Julie. *Delicate Subjects: Romanticism, Gender, and the Ethics of Understanding*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

ENGELL, James. *The Committed Word: Literature and Public Values*. University Park: Pennsylvania State UP, 1999.

EVANS, J. M. Paradise Lost *and the Genesis Tradition*. Oxford: Oxford UP, 1968.

FERRY, Anne D. *Milton's Epic Voice: The Narrator in* Paradise Lost. Cambridge: Harvard UP, 1963.

FISH, Stanley. *Surprised by Sin: The Reader in* Paradise Lost. New York: St. Martin's, 1967.

——— «Literature in the Reader: Affective Stylistics.» *New Literary History* 2 (1970): 123-62.

——— *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*. Berkeley: U of California P, 1972.

——— *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.

——— «Why No One's Afraid of Wolfgang Iser.» *Diacritics* 11 (1981): 2-13.

——— *How Milton Works*. Cambridge: Harvard UP, 2001.

FOWLER, Roger. *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford, 1981.

——— «Literature.» *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. Martin Coyle, *et al.* London: Routledge, 1990. 3-26.

FREUND, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. London: Methuen, 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. 1957. London: Penguin, 1990.

GARCÍA BERRIO, Antonio. «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto).» *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 2 (1980): 125-70.

——— *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.

GATENS, Moira. «Corporeal Representations in/and the Body Politics.» *Writing on the Body*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stansbury. New York: Columbia UP, 1997. 80-89.

GATES, Henry Louis. *Loose Canons*. Oxford: Oxford UP, 1996.

GILBERT, Sandra M. «Patriarchal Poetry and Women Readers: Reflections on Milton's Bogey.» *PMLA* 93 (1978): 368-82.

GILMAN, E. «Literary and Moral Values.» *Essays in Criticism* 21 (1971): 180-94.

GOETZ, William R. «Criticism and Autobiography in James's Prefaces.» *American Literature* 51 (1979): [333]-48.

GOLDBERG, S. L. *Agents and Lives: Moral Thinking in Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni dal carcere*. Roma: Editori Riuniti, 1996.

GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. Harmondsworth: Pelican, 1955.

GREGORY, Marshall. «Ethical Criticism: What It Is and Why It Matters.» *Style* 32 (1998): 194-220.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.

HAGSTRUM, Jean. *Sex and Sensibility: Ideal and Erotic Love from Milton to Mozart*. Chicago: U of Chicago P, 1980.

HALKETT, John G. *Milton and the Idea of Matrimony*. New Haven: Yale UP, 1970.

HAMBURGER, Käte. *The Logic of Literature*. Trad. Marilynn J. Rose. Bloomington: Indiana UP, 1973.

HANDWERK, Gary. *Irony and Ethics in Narrative*. New Haven: Yale UP, 1985.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *Getting It Right: Language, Literature, and Ethics*. Chicago: U of Chicago P, 1992.

——— *Shadows of Ethics: Criticism and the Just Society*. Durham: Duke UP, 1999.

HARTMAN, Geoffrey. «Toward Literary History.» *In Search of Literary Theory*. Ed. Morton W. Bloomfield. Ithaca: Cornell UP, 1972. 197-235.

HEFFERMAN, James A.W. «Looking at the Monster: Frankenstein and Film.» *Critical Inquiry* 24 (1997): 133-58.

HERNADI, Paul, ed. *What Is Literature?* Bloomington: Indiana UP, 1978.

HIRSCH, E. D., Jr. «What Isn't Literature?» *What Is Literature?* Ed. Paul Hernadi 24-34.

HOLLAND, Norman N. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford UP, 1968.

HOLUB, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London: Methuen, 1984.

HYMAN, Lawrence W. «Moral Attitudes and the Literary Experience.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (1979): 159-65.

INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and the Theory of Literature, with an Appendix on the Functions of Language in the Theater*. 1931. Trad. e intr. de George. G. Grabowicz. Evanston: Northwestern UP, 1973.

IRIGARAY, Luce. *Spéculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.

——— *Étique de la difference sexuelle*. Paris: Minuit, 1984.

ISENBERG, Arnold. «Ethical and Aesthetic Criticism.» *Aesthetics and the Theory of Criticism: Selected Essays*. Chicago: U of Chicago P, 1973. 265-81.

ISER, Wolfgang. «The Reading Process: A Phenomenological Approach.» *New Literary History* 3 (1971): 279-99.

——— *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

——— *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.

JAGGAR, Alison y Susan Bordo, eds. *Gender/Body/Knowledge: Feminist Reconstructions of Being and Knowing*. New Brunswick: Rutgers UP, 1989.

JAKOBSON, Roman. «Closing Statement: Linguistics and Poetics.» *Style in Language*. Ed. Thomas Sebeok. Cambridge: MIT Press, 1960. 350-77.

JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn*. London: Verso, 1998.

JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bathi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.

JAY, Martin. «The Morals of Genealogy; or, Is There a Post-Structuralist Ethics?» *Cambridge Review* 110 (1989): 70-74.

JOHNSON, Barbara. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

——— «My Monster/My Self,» *Diacritics* 12 (1982): 2-20.

JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. Ed., intr. y notas de Richard Ellmann. London: Faber, 1968.
KELLY, Gary. «The Rise and Fall of the Feminine Voice.» *Eighteenth-Century Fiction* 6.4 (1994).
KOLNAI, Aurel. «Contrasting the Ethical with the Aesthetical.» *British Journal of Aesthetics* 12 (1972): 331-44.
KOTT, Jan. *Shakespeare Our Contemporary*. London: Methuen, 1964.
LANDAU, Diane, ed. *Mary Shelley's Frankenstein: The Classic Tale of Terror Reborn on Film*. London: Pan, 1994.
LANDY, Marcia. «Kinship and the Role of Women in *Paradise Lost*.» *Milton Studies* 4 (1972): 3-18.
——— «'A Free and Open Encounter': Milton and the Modern Reader.» *Milton Studies* 9 (1976): 3-36.
LÁZARO CARRETER, Fernando. «El mensaje literal.» *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica, 1980. 149-71.
LE COMTE, Edward S. *Milton and Sex*. New York, 1978.
LENTRICCHIA, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
LEVIN, Samuel R. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton, 1962.
LEWALSKI, Barbara K. «Milton on Women—Yet Once More.» *Milton Studies* 6 (1974): 3-20.
LOEWENSTEIN, David. *Paradise Lost*. Landmarks of World Literature. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
MAILLOUX, Steven J. *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
MAYORAL, José Antonio, ed. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, 1987.
MCCOLLEY, Diane K. *Milton's Eve*. Urbana: U of Illinois P, 1983.
——— «Milton and the Sexes.» *The Cambridge Companion to John Milton*. Ed. Dennis Danielson. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 147-67.
MELLOR, Ann. *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. London: Routledge, 1988.
MILLER, J. Hillis. *The Ethics of Reading*. New York: Columbia UP, 1987.

MILTON, John. *Paradise Lost*. Ed. Scott Elledge. New York: Norton, 1975.
MIYOSHI, Masao. «'Globalization,' Culture, and the University.» *The Cultures of Globalization*. Ed. Fredric Jameson y Masao Miyoshi. Durham. Duke UP, 1998. 247-68.
MOERS, Ellen. «The Female Gothic.» *The Endurance of* Frankenstein. Ed. George Levine y U. C. Knoepflmacher. Los Angeles: U of California P, 1982. 77-87.
MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1988.
MORAN, Charles y Elizabeth Penfield, Elizabeth, eds. *Conversations: Contemporary Critical Theory and The Teaching of Literature*. Urbana: National Council of Teachers of English, 1990.
NEWTON, Adam. *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard UP, 1995.
NIALL, Lucy. *Postmodern Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1997.
O'FLINN, Paul. «Production and Reproduction: The Case of *Frankenstein*.» *Frankenstein: Case Studies*. Ed. Fred Botting. London: Macmillan, 1995. 21-47.
NORRIS, Christopher. *The Ethics of Criticism*. Manchester: Manchester UP, 1994.
NUSSBAUM, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford UP, 1990.
——— *Poetic Justice: The Literary Imagination in Public Life*. Boston: Beacon, 1995.
——— *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge: Harvard UP, 1997.
——— *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
NYQUIST, Mary. «Gynesis, Genesis, and Milton's Eve.» *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*. Ed. Marjorie B. Garber. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.
OHMANN, Richard. «Speech Acts and the Definition of Literature.» *Philosophy and Rhetoric* 4.1 (1971): 1-19.
——— «The Social Definition of Literature.» *What Is Literature?* Ed. Paul Hernadi 89-101.

ORGEL, Stephen y Jonathan Goldberg, eds. *John Milton.* Oxford: Oxford UP, 1991.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

PAFFARD, Michael. *Thinking about English*. London: Ward Lock, 1978.

PALMER, Frank. *Literature and Moral Understanding*. Oxford: Clarendon, 1992.

PARKER, David. *Ethics, Theory and the Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

PARKER, Patricia. «Eve, Evening, and the Labor of Reading in *Paradise Lost*.» *English Literary Renaissance* 9 (1978): 319-42.

PHELAN, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State UP, 1996.

PICART, Caroline Joan S. «Re-Birthing the Monstrous: James Whale's (Mis)Reading of Mary Shelley's *Frankenstein*». *Critical Studies in Mass Communication* 15.4 (1998): 382-404.

POOVEY, Mary. «'My Hideous Progeny': Mary Shelley and the Feminisation of Romanticism.» *PMLA* 95 (1980): 332-47.

POPE, Rob. *Textual Intervention: Critical and Creative Strategies for Literary Studies*. London: Routledge, 1995.

POULET, Georges. «Phenomenology of Reading.» *New Literary History* 1 (1969): 53-68.

PRATT, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana UP, 1977.

PRICE, Martin. *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel*. New Haven: Yale UP, 1983.

RABINOWITZ, Peter J., y Michael Smith. *Authorizing Readers: Resistance and Respect in the Teaching of Literature*. New York: Columbia UP, 1998.

RAJAN, B. Paradise Lost *and the Seventeenth-Century Reader*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1967.

RAYMOND, James C. «Tendentious Meditations on Cultural Literacy.» *Conversations: Critical Theory and the Teaching of Literature*. Ed. Charles Moran y Elizabeth Penfield. Urbana: National Council of Teachers of English, 1990. 76-86.

RIGGS, William. *The Christian Poet in* Paradise Lost. Berkeley: U of California P, 1972.

ROSE, Ellen Cronan. «Custody Battles: Reproducing Knowledge about *Frankenstein*.» *New Literary History* 26 (1995): 809-32.

ROSENBLATT, Louise. *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1978.

ROWEN, Norma. «The Making of Frankenstein's Monster.» *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*. Ed. Nicholas Ruddick. Westport: Greenwood, 1992. 169-77.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1981.

SHULLENBERGER, William. «Wrestling with the Angel: *Paradise Lost* and Feminist Criticism.» *Milton Quarterly* 20 (1986): 69-85.

SIEBERS, Tobin. *The Ethics of Criticism*. Ithaca: Cornell UP, 1988.

SIMPSON, David. *Situatedness; or, Why We Keep Saying Where We're Coming From*. Durham: Duke UP, 2002.

SLEVIN, James, y Art Young, eds. *Critical Theory and the Teaching of Literature*. Urbana: National Council of Teachers of English, 1996.

SPACKS, Patricia M. «The Novel as Ethical Paradigm.» *Novel* 21 (1988): 181-88.

STEIN, Arnold. *The Art of Presence: The Poet and* Paradise Lost. Berkeley: U of California P, 1977.

SULEIMAN, Susan R., e Inge Crosman, eds. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton UP, 1980.

THICKSTUN, Margaret Olofson. *Fictions of the Feminine: Puritan Doctrine and the Representation of Women*. Ithaca: Cornell UP, 1988.

TOMPKINS, Jane. «A Short Course in Post-Structuralism.» *Conversations: Contemporary Critical Theory and the Teaching of Literature*. Ed. Charles Moran y Elizabeth Penfield. Urbana: National Council of Teachers of English, 1990. 19-37.

——— ed. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980.

TRIMMER, Joseph, y Tilly Warnock, eds., *Understanding Others: Cultural and Cross-Cultural Studies and the Teaching of*

Literature. Urbana: National Council of Teachers of English, 1992.

TURNER, James G. *One Flesh: Paradisal Marriage and Sexual Relations in the Age of Milton*. Oxford: Oxford UP, 1987.

WALKER, Julia, ed. *Milton and the Idea of Woman*. Urbana: U of Illinois P, 1988.

WALTON, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge: Harvard UP, 1990.

WEBBER, Joan M. «The Politics of Poetry: Feminism and *Paradise Lost*.» *Milton Studies* 14 (1980): 3-24.

WEISBERG, Richard. *Poethics*. New York: Columbia UP, 1992.

WELLEK, René. «What Is Literature?» *What Is Literature?* Ed. Paul Hernadi 16-23.

——— *English Criticism, 1900-1950*. Vol. 5 de *A History of Modern Criticism, 1750-1959*. London: Cape, 1986.

——— y Austin Warren. *Theory of Literature*. Harmonsworth: Penguin, 1976.

WIDDOWSON, Peter, y Raman Seldem, eds. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1993.

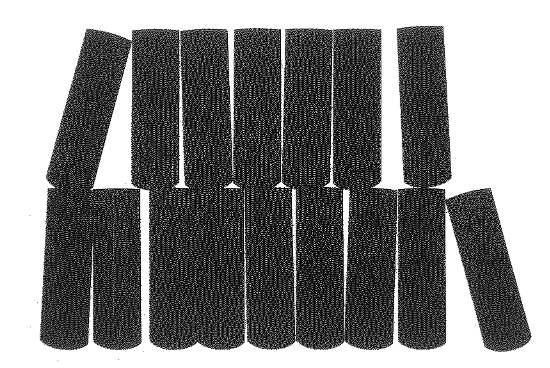
WILLIAMS, Bernard. *Ethics and the Limits of Philosophy*. Cambridge: Harvard UP, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1980.

WITTREICH, Joseph. *Feminist Milton*. Ithaca: Cornell UP, 1987.

WORDSWORTH, William, y Samuel T. Coleridge. *Lyrical Ballads*. Ed. R. L. Brett y A. R. Jones. London: Routledge, 1991.

Impreso en el mes de abril de 2004
en HUROPE, S. L.
Lima, 3 bis
08030 Barcelona



José Antonio Álvarez Amorós (ed.), Ricardo Miguel Alfonso,
Antonio Ballesteros González y Silvia Caporale Bizzini

Teoría literaria y enseñanza de la literatura

www.ariel.es

Editorial Ariel